

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

**EMMURÉE : ÉTUDE DU ROMAN *MALINA*, D'INGEBORG BACHMANN**

Par CHANEL PEARSON

Bachelière ès arts (études littéraires et culturelles)

Mémoire présenté pour l'obtention de la

Maîtrise ès arts (études françaises)

Sherbrooke

Août 2020

Composition du jury

**Emmurée : étude du roman *Malina*, d'Ingeborg Bachmann**

Chanel Pearson

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Sarah Rocheville, directrice

Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

Nicole Côté, examinatrice

Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

Stéphane Martelly, examinatrice

Arts, langues et littératures, Université de Sherbrooke

*Je termine de rédiger mon mémoire sur la place des femmes dans les sociétés patriarcales durant une vague de dénonciations du mouvement #MeToo. Si je trouvais mon projet important, la situation actuelle au Québec le rend maintenant pour moi nécessaire. C'est à toutes les femmes qui ont été victimes d'agressions que je dédie ce mémoire.*

## REMERCIEMENTS

Savoir ce qu'est la littérature, comprendre son importance, cela m'a habitée durant tout mon parcours universitaire. J'en viens aujourd'hui à la conclusion que pour moi, pour l'instant – parce que, bien sûr, ma conception des choses est changeante –, la littérature s'apparente à un mouvement qui va de la subjectivité d'un auteur à sa langue. L'œuvre littéraire est le résultat perceptible de ce mouvement qui se poursuit encore par la lecture. À l'instar du locuteur de Saint-Denys Garneau, la littérature ne trouverait un certain équilibre que dans le mouvement, comme suspendue entre deux choses : « Laissez-moi traverser le torrent sur les roches / Par bonds quitter cette chose pour celle-là / Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux / C'est là sans appui que je me repose. »

Partant de cette idée, je remercie d'abord Sarah Rocheville, ma directrice, pour sa confiance et sa bienveillance, et surtout pour toutes les discussions et les conseils. Je tiens aussi à remercier les membres de ce jury, Nicole Côté et Stéphane Martelly, d'accepter d'avoir une discussion avec moi, à travers l'évaluation de mon mémoire.

Merci, enfin, à Maxime, Pierre, Marie-Michaela, Nicholas, Mylène et Tristan pour toutes les conversations qui ont fait avancer mes réflexions.

La rédaction de mon mémoire a été facilitée par le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH).

## RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse au roman *Malina*, d'Ingeborg Bachmann, publié en Allemagne en 1971, puis en France en 1973, dans une traduction de Phillippe Jaccottet et Claire de Oliveira<sup>1</sup>. L'objectif principal de ma recherche est de réfléchir à la façon dont un personnage féminin – en l'occurrence la narratrice du roman *Malina* – peut (sur)vivre dans la société patriarcale qui est la sienne. Ma réflexion se déploie en trois chapitres précédés d'un interlude préparatoire. Le premier chapitre s'attache aux liens entre l'espace et l'affirmation de la subjectivité de la narratrice. Le deuxième chapitre considère la relation très violente entre la narratrice et son père. Cette partie est consacrée à l'examen du corps et à la perspective de sa fin sachant que la narratrice rêve souvent que son père la contraint ou la tue. Le troisième et dernier chapitre du mémoire étudie la proximité du silence et de la folie dans le roman en entier. Dès le début du roman, le désir de nommer la violence qu'elle subit est au cœur des préoccupations de la narratrice. Elle prétend à plusieurs reprises qu'elle devient folle et qu'elle est constamment empêchée de parler par les hommes qu'elle côtoie. Le lien entre folie et langage définit à son tour la subjectivité de la narratrice.

Si les trois chapitres du mémoire interrogent différents aspects de la vie de la narratrice, ils tendent tous vers une même question qui guidera ma recherche : comment la narratrice en arrive-t-elle à cesser de vivre?

---

<sup>1</sup> Je reviendrai sur les enjeux de cette traduction dans le premier chapitre.

## **TABLE DES MATIÈRES**

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>4</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>5</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>6</b>
 <b>INTRODUCTION</b>	 <b>8</b>
 <b>INTERLUDE I : LE VIDE</b>	 <b>14</b>
Espace	17
<b>CHAPITRE I : ESPACES</b>	<b>19</b>
Entre éloignement douloureux et proximité étouffante : la distance nécessaire	22
Le langage pour contrôler le monde	25
Malina : trop près mais essentiel	28
Sans Ivan et sans Malina	31
 <b>INTERLUDE II : LE LANGAGE</b>	 <b>39</b>
<b>CHAPITRE II : LES FAÇONS D’ÊTRE TUÉE AVANT DE MOURIR</b>	<b>45</b>
Le silence et la mort	49
Le père – ce qu’il représente vraiment	54
Le langage et la vie	58
 <b>INTERLUDE III : LA FOLIE</b>	 <b>63</b>
Absence de langage	63
Entre le langage et son absence, vers la littérature	66
La folie dans le roman	69
<b>CHAPITRE III : LE SILENCE, LES FEMMES ET LA FOLIE</b>	<b>72</b>
Le cri et le silence	72

	7
La scène finale : « C'était un meurtre. »	76
La narratrice et Malina	79
<b>CONCLUSION</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>90</b>

*Tout ce qui se dit à propos des  
œuvres est plus faible que les œuvres.*

*Ingeborg Bachmann*



## INTRODUCTION

J'ai lu le roman *Malina*, d'Ingeborg Bachmann, pour la première fois en 2017. Le caractère unique du roman me plaisait beaucoup, j'ai tout de suite su qu'il serait marquant dans mon parcours. Parallèlement à ma lecture, je faisais des recherches sur Bachmann.

Ingeborg Bachmann est une écrivaine autrichienne née à Klagenfurt en 1926. Elle est morte à Rome en 1973 des suites d'un incendie provoqué par une cigarette. Elle a étudié la philosophie et a soutenu une thèse sur Martin Heidegger<sup>2</sup>. La jeunesse de Bachmann est marquée par la montée du fascisme en Autriche, d'autant plus que son père s'est engagé dans le parti nazi alors que celui-ci était encore interdit en Autriche. L'œuvre de l'écrivaine est marquée par un tiraillement entre la honte et la culpabilité qu'elle éprouve par rapport à ce que son père a fait, et l'amour qu'elle lui porte malgré tout.

Bachmann a entre autres écrit des pièces radiophoniques, telle que *Le bon dieu de Manhattan*, et des recueils de poésie comme *Toute personne qui tombe a des ailes*<sup>3</sup>. *Malina* est le seul roman qu'elle ait publié. Il devait inaugurer une trilogie intitulée « Genres de mort ». Bachmann travaillait sur *Franza*, un deuxième roman qu'elle n'a pas eu le temps de terminer avant sa mort.

La lecture de *Malina* fait bien comprendre le nom que Bachmann comptait donner à sa trilogie. Le roman met en scène une narratrice, qui n'est jamais nommée, et trois hommes : son amant Ivan, son père et Malina. Ce dernier a un statut incertain tout au long du roman;

---

<sup>2</sup> cf. Giorgio Agamben. « Le silence des mots », traduit par Martin Rueff, *Po&sie*, vol. 1, n° 131-132, 2010, pp. 21-28.

<sup>3</sup> Cf. Ingeborg Bachmann. *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2018, 746 p.

apparaissant parfois comme un mari contrôlant, le lecteur en vient à penser à certains moments qu'il est imaginé par la narratrice. Le roman en entier explore les relations de la narratrice avec les hommes de sa vie, et narre l'histoire de sa lente dépossession.

Le premier chapitre du roman, intitulé « Le bonheur avec Ivan », met en scène les déplacements de la narratrice. Il explore sa relation avec Ivan. Le lecteur comprend vite que la relation des amants n'est pas aussi idyllique que le laisse penser le titre du chapitre. Entre les angoisses de la narratrice et les moments de rage d'Ivan, la relation paraît être loin de l'idéal que la narratrice s'acharne tout de même à dépeindre. Le deuxième chapitre, « Le troisième homme », exploite la violence entre la protagoniste et son père. La narratrice rêve à de nombreuses reprises que son père la tue, d'une façon toujours différente. Elle rêve aussi que son père la manipule et la contraint de plusieurs manières. Le troisième chapitre, enfin, s'intitule « Des fins dernières » et il fait découvrir la relation de la narratrice et de Malina. Celui-ci prend de plus en plus de place, il est contrôlant envers la narratrice, il va même jusqu'à lui expliquer le sens de ses pensées. À la fin du roman, la narratrice se retrouve enfermée dans une fissure du mur de son appartement. Elle n'a alors plus de voix – elle ne peut plus narrer le roman et la narration devient hétérodiégétique – et plus de corps. Malina semble prendre progressivement la place de la protagoniste.

*Malina* n'est pas un roman qu'on lit pour se divertir, il nous implique et nous engage. La narratrice entre dans le mur et meurt. En fait, elle ne meurt pas, *elle est tuée*. La scène finale déclenche une réflexion qui force le lecteur à reconsidérer le roman en entier. Au fond, la lecture du roman commence sans doute lorsque le livre se termine. Comment la narratrice en arrive là, comment en vient-elle à tout perdre, jusqu'à sa voix, son corps, et son existence? Comment s'efface-t-elle peu à peu, jusqu'à n'avoir plus de place? La fin du

roman oblige aussi à interroger la vie de la narratrice. Comment a-t-elle existé? Quelle place occupe-t-elle dans sa vie et dans le monde? De quoi son rapport aux autres est-il fait? Quel rôle les gens qu'elle côtoie jouent-ils dans sa perte? Bref, l'emmurement final de la narratrice donne l'élan à la réflexion qui constitue mon mémoire. La scène finale du roman est tout à la fois ce vers quoi l'œuvre tend et ce qui la remet constamment en jeu. Le mur qui enferme finalement la narratrice est ce contre quoi elle se bat tout au long du roman. Cette lutte contre l'oppression qu'elle vit prend plusieurs formes : si la narratrice doit s'opposer aux personnes qui sont en position dominante, elle doit d'abord comprendre et nommer le pouvoir qui la contraint.

L'entreprise d'émancipation de la protagoniste est d'abord observable par sa façon de considérer l'espace. Peut-elle se déplacer à sa guise? De quoi est fait son rapport à l'espace? Comment la protagoniste conçoit-elle l'espace public et l'espace privé? Se sent-elle libre de se déplacer? Est-elle restreinte? Et si oui, par qui, ou par quoi? Le premier chapitre de ce mémoire s'attache aux liens entre l'espace et l'affirmation de la subjectivité de la narratrice. J'observerai la relation de la protagoniste et d'Ivan au prisme des lieux qu'ils fréquentent pour tenter de saisir la place qu'occupe la protagoniste dans l'espace, mais aussi la place qu'elle détient dans son couple avec Ivan.

Dans mon deuxième chapitre, je m'intéresse à la relation de la narratrice avec son père. Les scènes de coercition auxquelles rêve la protagoniste dans le deuxième chapitre du roman posent plusieurs questions. La narratrice peut-elle disposer de son corps comme elle l'entend? Peut-elle s'exprimer? Toutes les morts auxquelles rêve la protagoniste renvoient-elles à des formes de mort dont elle ferait l'expérience lorsqu'elle est éveillée? En d'autres mots, est-ce que les façons dont le personnage est empêché de vivre en rêve trouvent écho

dans sa vie? J'analyserai toutes les morts imaginées en portant une attention particulière à la façon dont la narratrice peut, ou pas, s'exprimer. Je chercherai, à travers une étude du langage, à cerner la manière dont la protagoniste peut vivre, malgré tout.

Mon dernier chapitre aborde le silence et la folie, dans le roman de Bachmann. Après avoir étudié la façon dont la narratrice peut se déplacer, et l'espace qu'elle peut occuper, ainsi que la manière dont elle peut disposer de son corps à sa guise, je propose de réfléchir à la manière dont elle peut, ou pas, s'exprimer. Le motif de l'emmurement, qui constitue le point de départ de ma réflexion, se concrétise, mais aussi déborde la finale du roman où la narratrice entre dans une fissure du mur de son appartement. Je m'y intéresserai de façon plus frontale dans le dernier chapitre de ce mémoire. C'est sur une réflexion qui s'appuie sur l'espace physique de la narratrice, mais aussi sur son espace mental, que je veux faire aboutir mon dernier chapitre. Je me demande si les limitations auxquelles se heurtent la narratrice, lorsque, par exemple, les hommes qu'elle côtoie lui disent ce qu'elle devrait faire ou penser, ne la poussent pas, jusqu'à un certain point, à devenir folle. Mais cette question en amène une autre, beaucoup plus large et, à mon avis, particulièrement complexe, qui est celle de la définition de la folie, et plus particulièrement de la folie en littérature. Il ne s'agira pas, dans le cadre du mémoire, de tenter d'en venir à une définition nette de la folie en littérature, mais, en m'appuyant sur les travaux de Michel Foucault et de Shoshana Felman, de poursuivre la réflexion sur le sujet. Ma démarche sera, je le souligne, essentiellement « littéraire », et s'écartera en cela des travaux de Michèle

Nevert<sup>4</sup>, par exemple, qui s'intéresse à l'œuvre littéraire de gens atteints de maladies mentales.

Au terme de ma recherche, j'aimerais répondre aux questions suivantes : Comment le roman *Malina* exprime-t-il l'enfermement de la narratrice? L'enfermement annihile-t-il cette femme et nie-t-il sa subjectivité ou est-ce qu'au contraire, il permet de protéger celle-ci et de lui offrir un espace de réconciliation avec ce qu'elle est? La narratrice peut-elle devenir le sujet de sa propre vie?

---

<sup>4</sup> Cf. Michèle Nevert. *Des mots pour décomprendre*, Québec, Éditions Balzac, 1993, 173 p.

## Interlude I : le vide

« C'est qu'entre nos rares paroles et ce que je voudrais  
vraiment lui dire, il y a un espace vide<sup>5</sup> »

« Il y a un espace vide ». Cette phrase à elle seule représente parfaitement la poétique du roman de Bachmann. C'est selon moi cet espace vide, qui est ménagé notamment par l'absence de la narratrice à elle-même, c'est-à-dire par son acceptation autant que par son refus de jouer le jeu, de se conformer aux règles prescrites par la société pour tenter d'entrer dans le cadre, qui font que le roman ouvre une réflexion. Comment les femmes peuvent-elles s'ériger en tant que sujet dans des sociétés patriarcales? L'emmurement constitue-t-il une façon de se protéger contre le monde extérieur? Ou est-il au contraire la concrétisation de modèles de pensée qui tendent à normaliser les individus d'une société?

Je lis *Malina* comme l'histoire d'une femme qui, ne pouvant vivre en tant que femme dans une société marquée par le patriarcat et le nazisme, vit à travers les hommes qu'elle côtoie. Elle habite avec un homme du nom de Malina dont on doute par moments de l'existence tant il ne semble faire qu'un avec la narratrice. Malina en vient à prendre de plus en plus de place dans la vie de la narratrice jusqu'à ce qu'il la prenne toute : à la fin du roman, la protagoniste entre dans une fissure du mur de son appartement et Malina semble prendre sa place dans le monde. La fin du roman cristallise les enjeux mobilisés tout au long de

---

<sup>5</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, Paris, Seuil, [1973] 2008, p. 39.

l'œuvre, c'est-à-dire la façon dont il est possible, ou pas, de poser une subjectivité féminine dans le contexte mis en scène, l'Autriche d'après la Deuxième Guerre mondiale.

Dans sa thèse, Catherine Lemieux présente un avis contraire :

Bachmann cherche la vérité qui excède le jugement. Elle refuse de toute évidence la revanche contre la société patriarcale en particulier et la Loi du Talion en général. *Les lectures féministes de son œuvre sont inappropriées*. Ceci d'abord puisque Bachmann n'a jamais manifesté, d'une manière ou d'une autre, allégeance à quelque programme subversif, féministe ou non. Elle n'a jamais non plus stipulé qu'elle s'identifiait seulement au Je typiquement féminin de Malina. Cette instance est une abstraction, une femme parfaitement dominée par la voix internalisée de son double administrateur. La polémique qui dynamise l'écriture de Bachmann est un combat de la conscience avec elle-même<sup>6</sup>.

Ma lecture diverge de celle de Lemieux, et pour plusieurs raisons. D'abord, il me semble que de savoir si Bachmann se considérait ou non féministe a somme toute très peu à voir avec l'analyse qu'on peut faire de son œuvre. D'autant plus que l'analyse littéraire réactualise les œuvres et le temps qui passe les rend forcément différentes, ou plutôt, notre point de vue actuel permet de les concevoir autrement. Si on relit des œuvres aujourd'hui, et qu'on les trouve intéressantes, c'est je pense parce qu'elles résonnent avec notre époque, et notre société. Je vois dans *Malina* une analyse très fine de la situation des femmes vivant dans des systèmes sociaux qui les oppriment. C'est en cela qu'une analyse féministe est selon moi tout à fait appropriée, et que je trouve la lecture de ce roman si importante. La lecture de *Malina* modifie le Québec d'aujourd'hui, et le Québec d'aujourd'hui modifie la lecture qu'on peut faire de *Malina*.

---

<sup>6</sup> Catherine Lemieux. *La consommation comme métaphore de la pensée littéraire. Lectures de Bachmann, Plath et Duras* [thèse de doctorat], Montréal, Université de Montréal, 2016, p. 97. Je souligne.

Si la narratrice du roman paraît accepter son sort et tenter de se conformer aux règles de la société, je pense néanmoins que le jeu de la narration, qui souvent devient contradictoire<sup>7</sup>, et surtout la dernière phrase du roman « C'était un crime<sup>8</sup>. » – qui devrait plutôt être, comme l'a si justement fait remarquer Lemieux, « C'était un meurtre<sup>9</sup>. » –, informent sur l'aspect dénonciateur du texte. Il ne s'agit pas, comme le proscrit Lemieux, d'y voir une « guerre des sexes nouveau genre<sup>10</sup> », mais plutôt, comme le propose Bachmann, de tenter de comprendre le fonctionnement des crimes, qui deviennent depuis la Deuxième Guerre mondiale de plus en plus subtils et dont on peine à se rendre compte, mais qui n'en sont pas moins « terribles<sup>11</sup>. »

À la fin du roman, la narratrice entre dans une fissure du mur de son appartement et un personnage masculin imaginé, Malina, semble prendre sa place dans le monde. Ainsi, la narratrice en vient à perdre sa voix et sa subjectivité. Le motif précis de l'emmurement métaphorise une condition plus globale de contrainte qui pèse sur le personnage féminin et mène à une forme de mort. L'emprisonnement ne résulte pas d'une décision extérieure, mais bien d'une réponse de la narratrice à une société qui transforme son quotidien en une vie faite de contraintes aliénantes. L'emmurement, physique et mental, qui va jusqu'à la mort, paraît représenter autant l'oppression de la société dans laquelle vit la narratrice qu'un dernier rempart contre celle-ci.

---

<sup>7</sup> J'y reviendrai dans le premier chapitre.

<sup>8</sup> Ingeborg Bachmann. *Op. cit.*, p. 285.

<sup>9</sup> Catherine Lemieux. *Op. cit.*, p. 88.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>11</sup> Ingeborg Bachmann. *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 414. Je reviendrai sur cette idée dans le deuxième chapitre.



## Espace

Revenons un instant sur le vide, qui ouvrait ici ma réflexion. J'ai dit plus haut que le roman de Bachmann porte un espace vide, qui est notamment ménagé par l'absence de la narratrice à elle-même. Mais peut-être qu'on peut aussi concevoir un autre vide, qui dépasse largement l'intrigue du roman, dans *Malina*. Le vide est ce qui menace la narratrice tout au long du roman. C'est finalement dans, et par, le vide qu'elle meurt.

Luchita Hurtado a peint en 1969 un tableau auquel elle n'a pas donné de titre.

Lorsque j'ai vu le tableau pour la première fois, j'ai pensé qu'il représentait un paysage désertique et, au loin, le ciel bleu. En regardant de plus près, toutefois, je me suis rendu compte que ce que je croyais être le désert était en fait un corps féminin, nu, étendu par terre. Ce n'étaient donc pas des dunes que je voyais, mais plutôt le sein et le genou du personnage et, plus loin, son pied. Le tableau d'Hurtado est important et cristallise ce que l'art devrait permettre, c'est-à-dire une réflexion au sein de laquelle le discours peut se renouveler. Le tableau d'Hurtado contribue à cet effort en associant le corps féminin à un désert, alors qu'il est habituellement associé à la fertilité. Plus encore, la peinture d'Hurtado amène à penser au corps féminin comme à un espace.

La lecture du roman d'Ingeborg Bachmann donne une impression inverse, c'est-à-dire que la narratrice s'y trouve de moins en moins, jusqu'à ce qu'elle perde sa voix et disparaisse finalement. Ce faisant, toutefois, le roman tend à nommer les problèmes que vit le personnage féminin. Il leur donne, en quelque sorte, l'espace que la narratrice perd peu à peu.

C'est donc avec ce projet en tête que je propose d'entamer ici mon analyse de l'œuvre de *Malina*, projet vers lequel, bien sûr, je ne pourrai que tendre et non pas réaliser : tenter d'être sensible aux espaces, physiques et langagier, que peut occuper la narratrice, et surtout ceux auxquels elle n'a pas accès, afin de cerner sa *place*.

## Chapitre I – Espaces

Dans *Sexe, race et pouvoir*, Colette Guillaumin s'intéresse à la notion d'appropriation des femmes par les hommes qu'elle décrit comme étant « l'usage d'un groupe par un autre, sa transformation en instrument, manipulé et utilisé aux fins d'accroître les biens (d'où également la liberté, le prestige) du groupe dominant<sup>12</sup> ». Selon elle, le patriarcat entraîne nécessairement le fait que « les femmes [ne peuvent prendre] une place de sujet<sup>13</sup> » dans la société car elles sont constamment soumises aux hommes qui dès lors s'approprient leur temps, les « produits de leur corps<sup>14</sup> », leur imposent des « obligations sexuelles<sup>15</sup> » et la « charge physique des membres invalides du groupe<sup>16</sup> ». Dans le roman *Malina*, d'Ingeborg Bachmann, la narratrice repense à son enfance et semble en venir à des conclusions semblables à celles de Guillaumin :

En gros plan, on voit le petit pont sur la Glan, sans rives au couchant, seulement le pont inondé de soleil à midi avec deux petits garçons, eux aussi cartables au dos, et l'aîné, qui avait au moins deux ans de plus que moi, crie : hé, toi, viens là, j'veis te donner un truc! Je n'ai rien oublié : les mots, le visage du garçon, l'importance du premier appel, ma folle joie du début, mon arrêt, mon hésitation, le premier pas vers un autre, sur ce pont, et, l'instant d'après, le claquement d'une main dure en plein visage : tiens, v'là pour toi! Ce fut mon premier coup au visage, je compris la jouissance que frapper procure à l'autre. Je découvris la douleur. Les mains aux bretelles du cartable et sans pleurer, la personne que j'étais alors a repris d'un pas lourd et régulier le chemin de la maison, cette fois sans compter les lattes de la palissade qui le longeait, une personne qui venait d'être confrontée aux autres : il arrive donc que l'on sache quand tout a commencé, et où, et comment, et quelles larmes il eût fallu verser<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Colette Guillaumin. « Pratique du pouvoir et idée de nature. (I) L'appropriation des femmes », *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femme, 1992, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, Paris, Seuil, [1971] 2008, p. 17.

Ainsi la narratrice, se rappelant cet épisode de son enfance, prend-elle conscience que déjà à six ans, les garçons avaient un pouvoir sur la fillette qu'elle était, que ces hommes en puissance la dominaient. Elle se rend même compte que si elle « sait quand tout a commencé » et « quelles larmes il eût fallu verser », elle s'est toutefois contentée de reprendre le chemin de la maison. Mais qu'auraient signifié ces larmes? Une forme de révolte contre la situation, une façon de dire son opposition à la violence gratuite à laquelle est soumise la narratrice, car si les larmes sont apparemment la marque d'une impuissance, elles constituent à tout le moins une forme de réaction, une façon de répondre. Ici, la fillette demeure stoïque, silencieuse, et accepte sans broncher le traitement qu'on lui fait subir. Cette enfant qui, sur le pont de la Glan, se fait frapper au visage par des inconnus, a déjà intégré, en fait, les valeurs sociales la reléguant au statut de dominée. Pierre Bourdieu conçoit la violence symbolique comme étant

cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser, ou mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui<sup>18</sup>.

C'est là un concept clé pour comprendre le roman d'Ingeborg Bachmann. La scène de *Malina* que j'évoquais plus tôt, et plus largement le roman tout entier, tend à montrer comment, dans une société patriarcale, les femmes peuvent être conduites à elles-mêmes se penser inférieures aux hommes et comment, surtout, la hiérarchie sociale rejaillit même sur leur structure imaginaire.

Plus précisément, après avoir été frappée au visage, la narratrice du roman prend une distance par rapport à elle-même. En effet, si elle dit d'abord « moi » – « l'aîné, qui avait

---

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu. *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 245.

au moins deux ans de plus que moi » – et « je », après avoir été frappée au visage par le garçon, la narratrice dit que « la personne qu'elle était alors » est retournée chez elle et, je le souligne, sans plus cette fois faire des jeux enfantins comme compter les lattes de la palissade. La claque au visage qu'a reçu la narratrice me semble avoir opéré en elle une rupture qui joue à plusieurs niveaux : non seulement cet événement la fait-il rompre avec une forme d'insouciance enfantine, mais plus encore, la fillette, sans peut-être en être tout à fait consciente, sent que l'espace public est dominé par les hommes. Or une telle idée est lourde de conséquences.

Dans un article sur les liens entre l'espace et l'identité dans l'œuvre de Virginia Woolf, Kristina Deffenbacher explique que « In the 1840s and 1850s, as the theory that architectural space helps to shape consciousness gained influence, [...] the mind came to be understood as a constructed and internally structured space<sup>19</sup>. » Et, comme le souligne Christina Jürges dans sa thèse, il faut considérer non seulement que l'espace « joue un rôle primordial dans la définition de soi<sup>20</sup> », mais aussi que « l'individu se définit, entre autres, à travers l'espace qu'il occupe<sup>21</sup>. » Or ce double mouvement, qui part de l'intériorité de quelqu'un vers l'extérieur et qui suppose que l'environnement rejaillit sur l'«espace mental » d'une personne, ce mouvement qui aide les êtres à se définir, ne va pas de soi pour les femmes. La difficulté pour celles-ci d'occuper l'espace devient évidente dans des scènes comme celle de l'agression qu'a subi la narratrice de *Malina* lorsqu'elle était enfant.

---

<sup>19</sup> Kristina Deffenbacher. « Woolf, Hurston, and the house of self », dans *Herspace. Women, writings, and solitude*, sous la direction de Jo Malin et Victoria Boynton, New York, The Hawthorne Press, 2003, p. 107., cité dans Christina Jürges. *Prisons et chez-soi dans la littérature migrante canadienne et allemande féminine : la construction de l'espace chez Agnès, Faarhoud et Demirkan* [thèse de doctorat], Montréal, Université de Montréal, 2012, p. 4

<sup>20</sup> Christina Jürges. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>21</sup> *Ibid.*

Comment le personnage-t-il conçoit-il l'espace après avoir vécu cela? Et surtout, comment la prise de conscience, ou en tout cas, le sentiment que l'espace public lui est inaccessible, rejaillit-il sur son espace imaginaire? Je propose ici, à travers l'étude du rapport de la narratrice à l'espace, d'observer comment ce personnage est en mesure, ou au contraire comment se voit-il empêché, de construire sa propre identité.

### **Entre éloignement douloureux et proximité étouffante : la distance nécessaire**

J'évoquais plus haut une certaine distanciation par rapport à elle-même que prend la narratrice après avoir été frappée au visage par un garçon, lorsqu'elle était enfant. Il est intéressant de remarquer que ce processus se perpétue à l'âge adulte. En effet, la relation de la narratrice avec Malina devient de plus en plus toxique tout au long du roman, elle prend progressivement plus de place dans la vie de la narratrice, jusqu'à faire douter que Malina ne soit pas un être imaginé par la narratrice. Celui-ci devient cet « autre en [elle]<sup>22</sup> » qui lui dicte ce qu'elle devrait faire et penser et qui en vient finalement à prendre sa place dans le monde. Si bien que la narratrice répond ceci à Ivan, lorsqu'il lui dit qu'elle pose de drôles de questions, parfois : « Non, ce n'est pas moi, répondu-je vite, ce sont les autres qui m'ont inspiré ces idées aberrantes, autrefois; je n'aurais jamais eu ces idées, jamais je n'aurais pensé au mépris ni à l'aversion, *il y a un autre en moi qui n'a jamais été d'accord*<sup>23</sup> ». Ivan s'étonne d'ailleurs de la réponse de son amie et lui signale qu'elle devrait plutôt parler d'« une autre qui est en elle<sup>24</sup> ». Ce à quoi la narratrice rétorque « Non, un autre, je ne mélange pas tout. Un autre<sup>25</sup>. » On peut penser, avec Guillaumin et

---

<sup>22</sup> Ingeborg Bachmann. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>23</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

Deffenbacher, que la narratrice a tant assimilé les valeurs qui la relèguent au statut de dominée qu'elle en vient à concevoir une figure masculine en elle; la domination masculine ne s'effectue dès lors plus seulement sur l'espace physique dans lequel évolue la narratrice, mais elle rejaillirait aussi sur son espace mental.

Les choses, toutefois, ne sont pas aussi simples. La narratrice en vient à un moment à penser ceci : « Ivan et moi, le monde est convergent.

Pour Malina et moi, comme nous ne faisons qu'un, le monde diverge<sup>26</sup>. »

Imaginons un prisme sur lequel on envoie un rayon de lumière. D'un côté, on perçoit un rayon de lumière et de l'autre, la lumière est réfractée et on saisit alors les sept couleurs qui composent la lumière blanche. Tout se passe comme si la narratrice de *Malina* pouvait s'unir à Ivan parce qu'elle en est tout à la fois suffisamment près et suffisamment éloignée. Pour elle et Malina, toutefois, le monde diverge parce qu'ils sont trop près l'un de l'autre – voire même ils ne forment qu'un.

La protagoniste de *Malina* me semble penser sa relation avec Ivan comme essentielle à sa survie dans la mesure où, lorsqu'ils sont unis, ils se complètent et forment pour elle le « pays de la rue de Hongrie<sup>27</sup> », qu'elle « place au-dessus de tout<sup>28</sup>. » L'idée du « pays de la rue de Hongrie » revient à plusieurs moments dans le roman et n'est pas tant attribuable à un lieu qu'à la présence d'Ivan. Ce pays est l'endroit « où cessent tous les dangers possibles et imaginables pour deux êtres humains<sup>29</sup>. » Si, en effet, ce lieu se délimite à

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 46.

l'espace entre l'appartement d'Ivan et celui de la narratrice, on se rend compte que si Ivan n'y est pas, le sentiment de sécurité de la narratrice est ébranlé :

Même quand je suis seule et me promène dans Vienne, je peux me dire en bien des endroits : je suis passée ici avec Ivan, c'est là que j'ai attendu Ivan, j'ai dîné avec Ivan au restaurant Linde, j'ai bu un espresso avec lui au Kohlmarkt, Ivan travaille près du Kärntnerring, c'est ici qu'Ivan achète ses chemises, là-bas, c'est l'agence de voyages d'Ivan. Pourvu qu'il ne doive pas repartir pour Paris ou Munich!<sup>30</sup>

Ainsi le rapport à l'espace de la narratrice repose sur sa relation avec Ivan. Elle appréhende l'espace au prisme de celle-ci. Elle se sent à l'aise si les lieux qu'elle visite ont dans son esprit un lien avec Ivan. C'est ainsi qu'elle peut arpenter les quelques rues de Vienne qu'elle fréquente et en faire son « pays ».

Si sa relation avec Ivan influence grandement le rapport à l'espace de la narratrice, je remarque que l'espace devient une composante de sa relation, ou un symbole de celle-ci :

comment dire que ma place est rue de Hongrie? Mon pays de la rue de Hongrie que je dois garder, consolider, le seul pays que je doive protéger et défendre, pour lequel je tremble au combat, prête à mourir, je le tiens de mes mains mortelles, je l'étreins encore ici, [...] mon pays menacé par la vengeance de tous les autres.<sup>31</sup>

Il faut ici considérer la façon dont la Deuxième Guerre mondiale a bouleversé le rapport à l'espace des Européens. Les bombardements, tous les paysages défigurés ont sans aucun doute contribué à briser le sentiment de sécurité des gens qui ont vécu la Guerre, de près ou de loin – comme Ingeborg Bachmann. La narratrice du roman évoque son attachement aux lieux qu'elle fréquente. À son sentiment de devoir protéger ceux-ci contre les assauts du monde extérieur, elle oppose ce qu'elle peut, c'est-à-dire ses mains mortelles et ses tremblements. Mais plus encore, je crois que le passage cité établit un lien entre l'amour

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 94.



que la narratrice éprouve pour Ivan et son attachement aux lieux; l'un comme l'autre lui dicte où se trouve sa place dans le monde, lui donne un sentiment d'appartenance et de devoir. Elle doit en effet protéger ce lieu, mais aussi sa relation avec Ivan contre le monde extérieur.

### **Le langage pour contrôler le monde**

La narratrice décrit son pays de la rue de Hongrie : « Les frontières furent bientôt fixées, il faut dire que le pays que nous avions à fonder était minuscule, sans revendications territoriales ni véritable constitution, c'était un pays ivre ne comptant que deux maisons<sup>32</sup> ». La situation est rassurante pour la narratrice. Puisque son pays est petit et qu'il est en quelque sorte légitimé par la présence d'Ivan, la protagoniste peut s'y sentir à l'aise et en sécurité, contrairement au « reste du monde<sup>33</sup> », dans lequel elle vivait auparavant, « toujours en proie à la panique, la bouche sèche, prise à la gorge<sup>34</sup> ». Ce monde, trop vaste, impossible à maîtriser, « est ramené à son insignifiance<sup>35</sup> » lorsque la narratrice le compare à son pays de la rue de Hongrie. Elle se permet d'ailleurs d'accorder à celui-ci le nom de « pays » précisément parce que ce n'en est pas un. Elle ne peut utiliser le même mot lorsqu'elle évoque l'Autriche : « Je préfère ce mot d'autrefois, la "maison d'Autriche", à celui de "pays" qui me paraît trop grand, trop vaste et trop inconfortable : ce mot, je le réserve aux entités plus petites<sup>36</sup>. » Tout au long du roman, la narratrice tient des réflexions sur la façon dont elle utilise le langage pour concevoir le monde autrement, d'une façon qui lui est plus tolérable. Ici, par exemple, elle ne peut nommer l'Autriche un pays, parce

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 80.

que c'est trop grand, et qu'elle ne peut s'approprier les lieux en y imprimant partout la présence d'Ivan. En revanche, elle est à l'aise de faire de la rue de Hongrie son « pays » puisqu'elle peut maîtriser cet espace que le langage suppose très vaste. Et, puisqu'elle ne peut s'approprier toute l'Autriche de la même façon, il lui est plus tolérable de l'appeler la nommer « maison d'Autriche ». Ainsi, le langage tend à donner un effet familier, et beaucoup plus restreint à ce qui, autrement, lui échapperait, la dépasserait.

La narratrice utilise le même jeu langagier dans sa relation avec Ivan. La première partie, « Le bonheur avec Ivan », montre l'inadéquation entre les désirs de la narratrice et la réalité. Celle-ci affirme par exemple que tout ce qu'elle a lu ne lui est « d'aucun secours si [elle] ne peu[t] pas [s]'en servir pour Ivan<sup>37</sup> ». Elle cherche constamment à lui plaire et est dépendante de lui; elle se félicite à un moment que « la dictature de [s]es yeux et de [s]es tendresses<sup>38</sup> » se soit adoucie. Mais, derrière une douceur apparente, Ivan est violent, verbalement et physiquement, envers elle. Lorsqu'ils jouent aux échecs, par exemple, Ivan n'en finit pas d'insulter la narratrice qui, elle, ne cesse de rire et de penser que « c'est vrai qu'il joue bien mieux [qu'elle]<sup>39</sup> ». L'extrait suivant me semble être particulièrement représentatif de leur relation :

Ivan a un geste menaçant car j'ai dit une bêtise, car je ne veux pas remédier à ce qui pourrait être guéri maintenant. Mais je ne peux pas en parler avec Ivan, ni lui dire pourquoi je sursaute à chaque mouvement brusque; avec lui c'est toujours la même chose, je peux à peine parler, pourtant je n'ai pas peur de lui même s'il m'immobilise en me tenant les deux bras dans le dos. Néanmoins, je respire plus vite<sup>40</sup>...

On voit ici le fossé entre ce que, d'une part, la narratrice prétend face à Ivan et ce qu'elle pense, et d'autre part, entre la réalité et la façon dont la narratrice choisit de concevoir

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 38.

celle-ci. Si elle présente sa vie avec Ivan comme étant remplie de bonheur, on voit toutefois clairement que son amant est violent avec elle, et si elle fait semblant de rire devant Ivan et de passer un bon moment, elle tremble tout de même. Elle choisit donc ici encore d'utiliser des mots qui montre les choses sous un jour meilleur. Ce faisant, elle semble même parvenir à teinter sa propre perception de la réalité.

Si la narratrice effectue tout un travail sur le langage renvoyant à l'espace et à sa relation avec Ivan, il apparaît toutefois qu'elle ne puisse opérer de la même façon quand il s'agit d'Ivan lui-même, qui demeure, tout au long du roman, un personnage inentamé, comme une figure intouchable : « J'ai découvert Ivan trop subitement, et je n'ai pas eu le temps de me rapprocher de lui par les mots, je lui étais dévolue avant toute parole<sup>41</sup>. » La protagoniste a d'ailleurs du mal à parler avec Ivan. Leurs dialogues montrent le plus souvent leur difficulté à se comprendre :

Moi, ce soir?

Sauf si tu ne peux pas

Mais enfin tu étais

C'est vrai, seulement je ne veux pas y aller

Excuse-moi, mais je trouve ça

Je te le répète, ça n'a pas la moindre

Il vaut mieux que tu y ailles, j'avais oublié<sup>42</sup>

Ces paroles entrecoupées composent le plus clair des échanges entre la narratrice et Ivan. Souvent, la narratrice, alors qu'elle voudrait tout dire à Ivan, se « contente d'écraser [s]on mégot d'un geste maniaque et de lui tendre le cendrier<sup>43</sup> ». Ainsi le langage, alors même

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 39.

qu'il joue un rôle capital dans la vie de la narratrice et plus spécifiquement dans sa relation avec Ivan, lui échappe lorsqu'elle essaie de parler à son amant. Le langage joue un tout autre rôle dans sa relation avec Malina, puisqu'elle a pu « pense[r] à Malina pendant tant d'années<sup>44</sup> », et qu'elle a donc eu le temps de l'appréhender par les mots, contrairement à Ivan.

### **Malina : trop près mais essentiel**

Je reviens sur l'image du prisme : « Ivan et moi, le monde est convergent. Pour Malina et moi, comme nous ne faisons qu'un, le monde diverge<sup>45</sup>. » Si Ivan, puisqu'il n'habite pas avec elle – et encore moins « en elle » – laisse à la narratrice l'espace nécessaire pour qu'elle puisse (tenter d')établir sa subjectivité, Malina, en étant trop près, paraît lui nuire autant que lui permettre de survivre. C'est parce qu'Ivan lui laisse de l'espace que la narratrice peut former avec lui un pays, et se sentir près de lui. Malina, quant à lui, nuit à la narratrice dans ses rapports avec Ivan autant qu'il l'aide parfois, notamment lorsqu'elle a besoin qu'il lui explique ce qu'elle pense.

Un soir, juste après qu'Ivan soit parti de chez la narratrice, celle-ci pense que « jamais [elle n'a] été autant dérangée par Malina<sup>46</sup> » mais, tout à la fois, elle se rend compte que « s'il n'était pas arrivé à temps [...] [elle] aurai[t] repris [s]es mauvaises habitudes – écrire des centaines de lettres, boire, nourrir des pensées destructrices, tout détruire jusqu'au bout – incapable de garder le pays enfin rejoint, [elle] aurai[t] lâché prise en le perdant<sup>47</sup>. » La narratrice est dérangée par Malina qui, par sa seule présence, la retient de tenter de ne faire

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 105.

qu'un avec Ivan mais, sans lui, elle serait incapable de maintenir le bonheur qu'elle trouve dans sa relation amoureuse. Le « pays » qu'elle forme avec Ivan, menacé par les pensées destructrices de la narratrice, est en partie préservé par la présence de Malina. Plus encore, la narratrice affirme qu'elle aurait « lâché prise » si elle avait perdu son « pays ». En ce sens, on peut penser que Malina, en contribuant à ce qu'elle conserve sa relation avec Ivan, aide la narratrice à vivre.

Malina a tout au long du roman ce double effet sur la relation de la narratrice avec Ivan. Lorsqu'elle est seule, la protagoniste se prosterne devant son téléphone en attendant les appels de son amant. Sa vie semble être pour elle une série de moments animés par Ivan. Elle se dit notamment « prête à revivre et à mourir<sup>48</sup> » entre ses coups de téléphone. C'est la présence de Malina qui l'empêche de se perdre en Ivan : « Or moi, à genoux par terre devant l'appareil, j'espère que Malina ne me surprendra jamais dans cette position, lui non plus; il ne faut pas qu'il me voie prosternée devant le téléphone comme un musulman sur son tapis, le front sur le parquet<sup>49</sup>. » La présence de Malina contraint donc la narratrice à contenir les élans amoureux qui menacent de l'empêcher de continuer de vivre quand Ivan n'est pas avec elle ou ne l'appelle pas. Malina aide aussi la narratrice à comprendre sa relation avec Ivan lorsque, par exemple, elle « n'arrive ni à saisir les choses ni à [se] ressaisir<sup>50</sup> ». Malina prend d'ailleurs de plus en plus ce rôle et finit par expliquer à la narratrice la signification de ses rêves et même ce qu'elle pense; « Malina doit tout savoir. Mais c'est moi qui décide : ce sont les rêves de cette nuit<sup>51</sup> », dit-elle au début du deuxième chapitre, avant de raconter ses rêves. Or on comprend bien, au réveil, qu'il ne s'agit pas

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 147.

seulement de tout raconter à Malina, mais aussi d'avoir son avis. La narratrice considère que sa vie « ne cesse de s'améliorer grâce à Malina<sup>52</sup> » puisque celui-ci lui « explique [s]es paroles<sup>53</sup>. »

La protagoniste se fie à Malina comme à un filet de sécurité : « j'ai toujours conscience, même dans les heures les plus sombres, que je ne perdrai jamais Malina, même si j'étais perdue<sup>54</sup>! » Cela semble d'ailleurs être sa seule certitude : Malina sera toujours dans sa vie et il lui survivra quoiqu'il arrive. Elle dit avoir pensé à Malina durant longtemps et avoir « eu un tel besoin de lui que [leur] cohabitation, le moment venu, n'a fait que corroborer ce qui aurait toujours dû exister au lieu d'être contrarié par d'autres gens<sup>55</sup> ». Si cette cohabitation paraît d'abord essentielle à la vie de la narratrice, elle devient toutefois de plus en plus toxique car Malina l'empêche d'être pleinement elle-même et d'être seule. En effet, à mesure que Malina prend plus de place, l'espace que peut occuper Ivan dans la vie de la narratrice diminue et, avec lui, la possibilité d'existence de son « pays ». À la fin du roman, la narratrice, n'ayant plus de place dans le monde, entre dans une fente du mur de son appartement et Malina prend sa place dans le monde. Juste avant que cela ne se produise, la narratrice pense à l'espace qu'elle occupait avec Ivan : « Mon royaume, ma rue de Hongrie que j'ai tenue entre mes mains mortelles, mon merveilleux pays n'est désormais pas plus grand que cette plaque chauffante qui commence à rougir tandis que l'eau restante tombe goutte à goutte à travers le filtre...<sup>56</sup> » Ainsi, l'espace physique que peut occuper la narratrice se réduit lentement jusqu'à n'être que la plaque chauffante du

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 105

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 283.

four sur laquelle elle prépare un café pour Malina. L'espace qui lui est disponible est donc non seulement minuscule, mais aussi régi par les désirs et besoins de Malina. Il n'y a plus de place pour son « bonheur avec Ivan<sup>57</sup> ». Il n'y a d'ailleurs, finalement, plus de place du tout; la narratrice devient cette chose, dans le mur, « qui ne peut plus crier, mais crie tout de même : Ivan<sup>58</sup>! »

### **Sans Ivan et sans Malina**

La narratrice affirme à la fin du roman qu'elle a « vécu en Ivan et [qu'elle] meur[t] en Malina<sup>59</sup>. » Elle n'arrive pas à se concevoir sans la présence des hommes de sa vie, qu'elle lie aux éléments les plus positifs la composant. En effet, elle considère que sa vie « ne cesse de s'améliorer grâce à Malina<sup>60</sup> », et qu'Ivan lui a permis de voir la beauté : « j'aurai au moins vu la beauté, et j'aurai embelli une seule fois, grâce à Ivan<sup>61</sup>. » Lorsqu'elle s'achète une robe, toutefois, la protagoniste pense qu'elle aimerait être seule, tout à fait seule, pour l'essayer :

Mais, pour l'essayer, je voudrais être sans Ivan et surtout sans Malina; c'est seulement quand Malina n'est pas là que je peux me regarder souvent dans le miroir, je me tourne et me retourne plusieurs fois face à la grande glace de l'entrée, séparée des hommes par une distance énorme, abyssale, vertigineuse, fabuleuse. Je peux vivre une bonne heure hors de l'espace et du temps, profondément satisfaite, emportée vers une légende où seuls tiennent lieu de réalité le parfum d'un savon, le picotement d'une eau de toilette, le frou-frou de la lingerie, la main plongeant une houppette dans le poudrier ou traçant pensivement un contour. Cela donne lieu à une composition, il s'agit de créer une femme pour une robe d'intérieur. C'est dans le plus grand secret que s'esquisse de nouveau ce qu'est une femme, et c'est alors un commencement, avec une aura qui n'est pour personne<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 284. Je reviendrai dans le troisième chapitre sur la scène finale, qui mérite une analyse plus approfondie.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 113-114.

Ainsi, lorsque la narratrice ne se trouve pas en présence d'hommes, elle peut se voir. C'est donc, peut-on penser, qu'elle s'efface en leur présence. Le miroir semble jouer un rôle de protection dans la mesure où il sépare la narratrice « des hommes par une distance énorme, abyssale, vertigineuse, fabuleuse. » Cette distance est d'ailleurs, je le souligne, connotée positivement. Le passage cité me paraît très important dans l'économie du roman car il témoigne d'un changement dans le rapport de la narratrice à l'espace. Si, habituellement, elle cherche sans cesse la présence d'Ivan, la protagoniste exprime ici le désir d'être seule pour pouvoir se regarder. Le miroir et l'absence des hommes ménagent un espace où elle paraît libre de se voir réellement, alors qu'elle est habituellement toute tournée vers Ivan, ou même vers Malina. Le miroir lui permet de se couper du monde, et lui renvoie son image, mais il ne lui permet paradoxalement pas d'accéder à la réalité : « Je peux vivre une bonne heure hors de l'espace et du temps, profondément satisfaite, emportée vers une légende où seuls tiennent lieu de réalité le parfum d'un savon, le picotement d'une eau de toilette... » La narratrice se perd donc dans la contemplation de son reflet, et les objets qui l'entourent deviennent les instruments de sa rêverie. Le fait de se regarder paraît éloigner la narratrice de la réalité et, tout à la fois, la rapprocher d'elle-même, lui permettre de penser à elle-même en tant que sujet, à la façon dont elle se présente au monde, même si ces pensées semblent assujetties aux modèles sociaux préétablis : « il s'agit de créer une femme pour une robe d'intérieur »; il s'agit, en d'autres termes, de travailler son image pour qu'elle s'accorde à l'impression que donne la robe de la narratrice plutôt que de choisir des vêtements qui reflètent l'image que la protagoniste veut projeter.

Malgré tout, cette entreprise permet une sorte de nouveauté au sein de quelque chose qui est ritualisé. C'est, indique la narratrice, « dans le plus grand secret que s'esquisse de



nouveau ce qu'est une femme », comme si cela était toujours à refaire. Il s'agit, dit-elle encore, d'un « commencement, avec une aura qui n'est pour personne ». Ainsi, alors que va se « créer une femme pour une robe d'intérieur », et que cela suppose de se conformer aux modèles sociaux préexistants et à l'idée de plaire aux hommes, ce qui s'élabore ici dans le plus grand secret tend vers l'innovation et, en cela, ne relève pas seulement de modèles sociaux, peut-être, justement, parce que la narratrice est coupée du monde lorsqu'elle se regarde dans le miroir.

Ces regards sont intéressants et semblent souvent liés à l'établissement de la subjectivité d'un personnage, comme si, alors même qu'il regarde à l'extérieur, celui-ci découvre finalement une part de son intériorité. À l'aube de la mort, le narrateur de *La mort d'un apiculteur*, un roman de Lars Gustafsson, se rappelle sa jeunesse : « Je ne sais pas pourquoi, à cause j'imagine de mon anxiété, mais une seule chose m'intéressait, la séduction<sup>63</sup>. » Le personnage était en effet mû par un désir de se « prouver qu'[il] existai[t] réellement » et pour lui, « on ne peut se le prouver que d'une façon : en exerçant une action sur une autre personne. Plus cette action est forte, plus on se sent exister<sup>64</sup>. » Il précise ensuite son idée de la séduction ainsi : « Pendant toutes ces années, je voulais absolument qu'on me voie. C'était un véritable besoin. Et pour moi, parvenir à séduire quelqu'un, c'était aussi arriver à être vu<sup>65</sup>. » Le personnage vit donc à travers le regard des autres, ou plutôt peut vivre lorsqu'il est regardé. Ce qui importe n'est pas tant son regard que ce qu'il aperçoit dans celui des autres. La narratrice de *Malina* fait une expérience opposée. En la présence des hommes, elle n'arrive à voir qu'eux. Elle a besoin d'en être séparée pour se voir dans le

---

<sup>63</sup> Lars Gustafsson. *La mort d'un apiculteur*, traduit par Carl-Gustaf Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Belfond, [1978] 2011, p.66.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*

miroir et, lorsqu'elle est en mesure de le faire, elle passe des heures à s'observer. Elle se réinvente même. Mais, contrairement au narrateur de Gustafsson, qui paraît s'ouvrir au monde par le regard de l'autre, la narratrice de Bachmann est en « hors de l'espace et du temps » lorsqu'elle peut se regarder, elle est comme libérée de l'emprise du monde, et elle se retourne alors vers elle-même; elle a le loisir de se regarder et, ce faisant, de se découvrir et s'inventer.

La scène dans laquelle la narratrice tend vers elle-même plutôt que vers les hommes de sa vie se clôt toutefois rapidement :

J'étais entrée dans le miroir et, en disparaissant dedans, j'avais lu l'avenir, j'étais en accord avec moi-même et ne le suis plus. Réveillée, je regarde le miroir en clignant des yeux, pour hachurer le bord de la paupière. Je peux y renoncer. L'espace d'un instant, j'ai été immortelle; je n'existais plus pour Ivan et ne vivais plus en Ivan, c'était sans importance. L'eau de la baignoire s'écoule. Je range les crayons, le poudrier, les flacons, les atomiseurs dans l'armoire de toilette pour que Malina ne se fâche pas. Je range la robe d'intérieur dans la penderie, elle n'est pas pour aujourd'hui<sup>66</sup>.

Ainsi, la narratrice se réveille comme d'une transe de l'état qu'elle décrivait plus tôt, ce moment où elle n'existait « plus pour Ivan », ne vivait plus en lui et se disait, je le rappelle, « profondément satisfaite<sup>67</sup> ». Une fois réveillée, lorsqu'elle se regarde dans le miroir, la narratrice n'y voit plus une femme à créer, mais se dit plutôt qu'elle « peu[t] y renoncer. » Ce moment de communion, durant lequel elle était en accord avec elle-même, s'est soudainement terminé, la routine et la réalité font irruption; il faut alors ranger « les crayons, le poudrier, les flacons » pour ne pas irriter Malina, et il n'est plus question de penser à soi.

---

<sup>66</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 114.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 113.

Or pendant ces instants où la narratrice s'est permis de penser à elle, elle dit qu'elle est entrée dans le miroir et qu'elle a disparu dedans. Cette scène trouve écho dans la scène finale, lors de laquelle la narratrice entre dans une fente du mur, en y faisant contrepoids. En effet, la narratrice entre dans le miroir et y voit l'avenir. Or ici, ce n'est pas, semble-t-il, un avenir sombre, on n'évoque pas « un meurtre<sup>68</sup> », comme il est question de le faire à la fin du roman, mais plutôt un moment où le personnage est en accord avec lui-même, et devient immortel, cette expérience étant en dehors de l'espace et du temps, et se perpétuant, peut-on supposer, depuis des générations. Ce faisant, la narratrice est même arrivée à se dégager de son attachement pour Ivan, et de vivre pour, et en tant qu'elle-même. L'expérience qu'elle fait ici, très brève, est tout de même positive. En comparaison, lorsqu'elle entre dans le mur de son appartement, la narratrice ne voit plus rien, ne peut plus se voir, semble même n'avoir plus de substance. Si elle est aussi, dans ce cas-ci, en dehors de l'espace et du temps, il ne s'agit pas d'un moment où, coupée du monde, elle peut penser à elle-même et se voir, mais au contraire d'une expérience qui la dépossède de tout : sa voix, sa subjectivité et même son corps. Elle se réduit, dans le mur, à devenir cette chose, sans substance, qui « ne peut plus crier, mais crie tout de même<sup>69</sup> ».

J'entamais ma réflexion sur le rapport de la narratrice à l'espace en me demandant si l'épisode traumatisant qu'elle a vécu durant son enfance – elle s'est fait frapper au visage par des inconnus dans la rue alors qu'elle rentrait de l'école à pied –, rejaillissait sur son

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 284.

espace imaginaire. Je proposais d'étudier comment, à travers son rapport à l'espace, la narratrice se montre en mesure, ou pas, de construire sa propre identité.

Le rapport de la narratrice à l'espace est lié à aux relations qu'elle entretient avec Ivan et Malina et ne peut en ce sens être compris qu'à la lumière de celles-ci. Chacune à leur façon, ces relations, alors qu'elles empêchent la narratrice de vivre pour elle-même, et en tant qu'elle-même, lui permettent néanmoins de vivre, voire même de survivre.

L'amour qu'elle éprouve pour Ivan consume la narratrice au point où elle paraît ne considérer sa vie que si Ivan en fait partie. L'attitude la narratrice trouve écho dans celle de la princesse de Kagran, personnage de la légende d'un amour merveilleux que la narratrice raconte et reprend à quelques reprises dans le roman, envers l'homme qu'elle aime : « Ma vie est finie car il s'est noyé pendant le transport, et il était ma vie. Je l'aimais plus que ma vie<sup>70</sup>. » Si la passion de la narratrice pour Ivan menace de l'anéantir, elle lui donne tout de même une raison de vivre, et l'aide à se convaincre qu'elle a une place dans le monde. Ainsi peut-elle se sentir à l'aise de se promener dans certaines rues de Vienne, parce qu'elle les a fréquentées avec Ivan.

Malina aide quant à lui la narratrice dans ses rapports avec Ivan dans la mesure où, par sa seule présence, il empêche la protagoniste de se perdre totalement dans sa relation avec son amant. Mais, plus le temps passe, et plus Malina prend de place dans la vie de la narratrice, si bien qu'elle n'en a finalement plus : Malina prend sa place dans le monde. Ce personnage, dont on est amené à douter de l'existence même – la narratrice l'imagine-t-elle? – cristallise les enjeux du roman. En effet, peu importe que Malina soit un être imaginé

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 165.

par la narratrice, ou qu'il soit son mari, à la fois très dominant et distant; l'intérêt de ce personnage réside selon moi dans le fait qu'il est le seul à ne poser aucun geste de violence physique contre la narratrice. Malina s'insinue dans ses rêves et pensées, il contrôle ce que la narratrice pense et est celui qui, ultimement, prend sa place dans le monde. Il rend en cela compte de ces crimes que dénonçait Ingeborg Bachmann dont « nous pouvons à peine en prendre conscience et [...] comprendre, bien qu'ils soient commis quotidiennement autour de nous, dans notre voisinage<sup>71</sup>. »

Lorsqu'elle pense au moment où elle s'est fait frapper au visage par des garçons, la narratrice en vient à la conclusion qu'il « arrive donc que l'on sache quand tout a commencé, et où, et comment, et quelles larmes il eût fallu verser<sup>72</sup>. » Cette scène constitue selon moi le point de départ d'une réflexion qui traverse finalement tout le roman. La narratrice paraît y repenser quand Ivan s'apprête à la frapper : « Ivan lève la main en faisant mine de me donner une claque, et la peur revient, je dis d'une voix oppressée : non, s'il te plaît, pas sur la tête<sup>73</sup>. » Cette situation plonge la protagoniste dans un état de terreur, si bien que « les frissons passent au bout d'une heure<sup>74</sup> » seulement. Elle pense alors qu'elle « devrai[t] le dire à Ivan<sup>75</sup> », sans préciser ce qu'elle devrait dire exactement, mais se ravise tout de suite parce qu'Ivan « ne comprendrait pas une chose aussi insensée<sup>76</sup> ». Et, puisqu'elle ne peut pas « lui parler du meurtre<sup>77</sup> », la narratrice se rend compte qu'elle est « renvoyée à [elle-]même pour toujours<sup>78</sup> ». Ce passage du roman prend tout son sens

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

quand on le lit à la lumière de la scène initiale, dans laquelle la narratrice se fait frapper au visage lorsqu'elle était enfant. L'idée d'un meurtre, l'impression d'avoir été tuée, ou en tout cas qu'une partie d'elle a été tuée, qui paraîtrait insensée à Ivan, est toutefois le lot de la narratrice.

## Interlude II : Le langage

Dans « Jeunesse dans une ville autrichienne », Ingeborg Bachmann évoque, du point de vue des enfants, les changements qui se sont produits dans la société autrichienne juste avant la Deuxième Guerre mondiale. Les enfants, écrit Bachmann, « n'ont le droit que de chuchoter et ils en prennent l'habitude<sup>79</sup> », ainsi, « toute leur vie, ils parleront bas<sup>80</sup>. » Ils sont tellement silencieux que le maître d'école en vient à dire : « Des coups... C'est des coups qu'il faudrait pour vous faire ouvrir la bouche. Des coups...<sup>81</sup> » Et lorsqu'ils vont au grenier, et poussent « des cris d'orfraie dans leur cachette<sup>82</sup> », ce sont des « voix atrophiées<sup>83</sup> » qui retentissent comme autant de « petits cris de rebelles contre les toiles d'araignées<sup>84</sup>. » Quand les voix des enfants s'élèvent, en somme, elles ne le font qu'en « cachette », contre le vide, et, peut-on penser, rapidement, avant que quelqu'un ne leur dise à nouveau : « Taisez-vous, mais surtout taisez-vous<sup>85</sup>. » Bref, « entre le reproche d'être trop bruyants et celui d'être trop discrets, [les enfants] s'organisent en silence<sup>86</sup>. » Les problèmes que causent à la fois la parole et le silence des enfants en couvrent en fait un autre : celui de leur existence même dans une société qui se prépare à la guerre.

Ce texte m'intéresse particulièrement dans la mesure où il prend le point de vue des enfants dans un monde dont l'avenir est plus qu'incertain. Les enfants, qui n'ont pas vraiment de passé, se voient ainsi enlever la seule chose vers laquelle ils pourraient tendre pour palier

---

<sup>79</sup> Ingeborg Bachmann. « Jeunesse dans une ville autrichienne », *Œuvres complètes*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 138.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 138.

l'horreur de la situation, c'est-à-dire le futur. Ils sont coincés dans le présent, et dans leur réalité immédiate : « Les enfants n'ont pas de futur. Ils ont peur du monde. Ils ne peuvent pas se l'imaginer, ils ne connaissent que des frontières qu'on peut marquer à la craie<sup>87</sup>. » Leur quotidien est fait des « allusions<sup>88</sup> » de leurs parents, qui ne parlent plus devant eux qu'à mots couverts, et de ce qu'ils peuvent observer. Il semble même qu'ils n'aient plus vraiment d'identités propres, si bien que, même s'ils ont « un nom, [...] ils ne lèvent la tête que lorsqu'on crie 'les enfants!''<sup>89</sup> », comme si « être des enfants » était désormais ce qui les définissait.

Dans un tel contexte, les enfants « oublient leur langage et en adoptent un nouveau<sup>90</sup>. » Que ce soit en s'initiant « à l'art de s'envoyer des nouvelles muettes du bout de leurs doigts agiles<sup>91</sup> », ou lorsque, « au bout du rouleau<sup>92</sup> », ils « inventent une langue qui les rend fous<sup>93</sup> », il paraît nécessaire de trouver de nouveaux moyens de communiquer, de nouveaux langages. L'entreprise qui anime les enfants rappelle une idée qu'a avancée Bachmann dans une conférence intitulée « La littérature, une utopie<sup>94</sup> », à savoir qu'il est impératif de créer des langages nouveaux pour désigner des réalités nouvelles. Si, pour Ludwig Wittgenstein, qui a beaucoup influencé les travaux de Bachmann, « les frontières de [notre] langage sont les limites de [notre] monde<sup>95</sup> », l'écrivaine autrichienne suggère que la langue n'est pas qu'une chose qui s'adapte au monde et en offre un reflet; elle peut instiguer

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Ingeborg Bachmann. « La littérature, une utopie », *Leçons de Francfort : problèmes de poésie contemporaine*, dans *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2009, pp. 709-722.

<sup>95</sup> Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de G.-G. Granger, Paris, Gallimard, [1921] 1972, p. 93.



des changements. Ainsi, Bachmann affirme dans sa conférence qu'on a le « devoir s'efforcer de trouver, à partir de notre médiocre langue, ce langage unique qui n'a encore jamais régné, mais qui règle notre pressentiment et que nous imitons<sup>96</sup>. » Ce langage serait celui d'un monde meilleur.

La nécessité de créer un langage nouveau prend racine dans la conviction de Bachmann que les langages de son époque sont « médiocres » parce qu'ils sont ceux qui ont accompagné la montée du fascisme et la Deuxième Guerre mondiale. Le langage permet la création d'idées nouvelles, et est donc porteur de possibilités. Pour cette raison précisément, il faut en être responsable. Les écrivain.e.s, sans doute plus que quiconque, doivent assumer cette responsabilité; ils soumettent, à travers leur art, « le langage à une transformation et celle-ci ne vise, ni en premier lieu, ni en dernier lieu, une satisfaction esthétique : elle cherche à libérer une faculté nouvelle de compréhension<sup>97</sup>. » En ce sens, les écrivain.e.s, et plus largement les artistes, peuvent engager le monde dans leur œuvres, et s'engager eux-mêmes, par la forme, dans le but de créer de nouvelles façons d'envisager le monde, de l'appréhender.

Cette idée sous-entend aussi, en creux, qu'il faut trouver ce qui, dans le langage, fait défaut et permet à certaines idées d'advenir – idées qui éventuellement se transforment en actions. À un moment, la narratrice de *Malina* « divulgu[e] un terrible secret : le langage, c'est le châtiment. C'est par lui que toutes choses doivent passer et c'est en lui qu'elles doivent ensuite trépasser selon l'étendue de leur faute<sup>98</sup>. » C'est-à-dire que les actions agissent sur

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 721.

<sup>97</sup> Ingeborg Bachmann. « Questions et pseudo-questions », *Leçons de Francfort : problèmes de poésie contemporaine*, dans *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 659.

<sup>98</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 80.

le langage, qui subsiste bien après qu'elles aient cessées. Nommer les choses, c'est les mettre à distance – cela permet de les comprendre, de les saisir –, mais c'est aussi leur donner une pérennité en les faisant entrer dans le langage. Le langage est le châtiment parce qu'il oblige à faire face au poids des actions, et du passé.

Bachmann a beaucoup réfléchi aux conséquences de la Deuxième Guerre mondiale. Elle repère un changement dans la notion de crime après la Guerre. L'écrivaine demande « où [est] passé le virus du crime<sup>99</sup> » et soutient que ce n'est pas « parce que le meurtre n'est plus de nos jours mis en valeur, exigé, récompensé par des médailles et encouragé<sup>100</sup> »; que ce n'est pas, en somme, parce que la guerre est terminée, que le crime a disparu. Bachmann déclare que « les assassins sont encore parmi nous<sup>101</sup> », mais les crimes sont différents, ils « requièrent de l'esprit<sup>102</sup> » et, comme ils sont « infiniment plus difficile[s] [à] commettre<sup>103</sup> » et infiniment plus subtils, « nous pouvons à peine en prendre conscience et les comprendre, bien qu'ils soient commis quotidiennement autour de nous, dans notre voisinage<sup>104</sup>. » Pour l'écrivaine autrichienne, « les crimes n'en sont pas devenus moindres pour autant, ils demandent seulement un plus grand raffinement, un autre degré d'intelligence, et ils sont terribles<sup>105</sup>. »

Dans *Malina*, il semble que la notion de crime et celle de langage ont partie liée dans la mesure où le roman dénonce le fait que la société patriarcale dans laquelle elle vit empêche la narratrice de vivre en tant qu'elle-même, voire la conduit à une forme de mort, et que la

---

<sup>99</sup> Ingeborg Bachmann. *Franza*, dans *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 413.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

lutte du personnage passe en grande partie par le langage. Le deuxième chapitre du roman, intitulé « Le troisième homme », est centré sur les rêves de la narratrice, dans lesquels elle se fait tuer par son père, un officier nazi, de nombreuses façons. Le personnage du père a un statut hautement symbolique en représentant à la fois le patriarcat et le fascisme.

En 1973, dans une entrevue télévisée, Bachmann déclare que le « fascisme est le premier élément dans les relations entre un homme et une femme<sup>106</sup> ». Si cette affirmation peut paraître choquante, surtout dans le contexte dans lequel elle a été dite – on est ici, je le rappelle, en Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale –, je la conçois surtout dans une démarche visant à comprendre, si une telle chose est possible, ce qui a pu mener à l’instauration du Troisième Reich.

La narratrice de *Franza*, le roman inachevé d’Ingeborg Bachmann qui devait suivre *Malina* dans la trilogie « Genres de morts », reprend d’ailleurs cette réflexion. Franza s’étonne à un moment que son frère prononce le mot « fascisme » :

Tu parles de fascisme, c’est drôle, je n’ai encore jamais entendu ce mot pour désigner un comportement privé, non, pardonne-moi, cela me fait rire, mais non, je ne pleure pas. Pourtant ce terme me convient, car il faut bien que cela commence quelque part, naturellement. Pourquoi n’en parle-t-on que lorsqu’il s’agit d’idées ou d’actions publiques? Oui, [mon mari] est mauvais, même si aujourd’hui on ne peut pas dire mauvais, mais seulement malade. Mais quelle est donc cette maladie dont souffrent les autres et pas le malade? Il doit être fou. Et il n’est personne qui donne l’impression d’être plus raisonnable<sup>107</sup>.

La réflexion de Franza sur son mari qu’elle quitte trouve écho dans les propos tenus par Bachmann dans l’entrevue télévisée à laquelle je faisais référence plus haut. La supposition

---

<sup>106</sup> Sigrid Weigel. « La polyphonie de l’autre. Traumatisme et désir dans l’autobiographie imaginaire de Bachmann », *Revue germanique internationale* [En ligne], n° 5, 1996, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 18 août 2019. URL <https://journals.openedition.org/rgi/564>

<sup>107</sup> Ingeborg Bachmann. *Franza*, *Op. cit.*, p. 80.

de Bachmann selon laquelle le fascisme est un élément fondamental des relations entre les hommes et les femmes laisse penser que, pour l'écrivaine, une fois qu'un sujet doté de puissance comprend qu'il peut s'approprier le corps d'autres individus – en l'occurrence les femmes – et ce, dans un système sociétal qui normalise ce phénomène, il n'y a plus qu'un pas pour qu'il applique le même raisonnement dans une plus large mesure à toute la société. En accordant tous les droits aux hommes, le patriarcat constituerait le premier pas vers le fascisme, un système dans lequel un homme se donne tous les droits sur un groupe d'individus. Le deuxième chapitre de *Malina* explore précisément cette idée. Il y a, dans la série des rêves qui sont racontés par la narratrice, tout à la fois répétition des agressions du père, et variations dans les actes, le père changeant toujours de rôle, mais incarnant systématiquement une position d'autorité par rapport à sa fille. De tous ces rêves ressort paradoxalement une impression d'anonymat. En effet, alors même qu'on entre de plus en plus profondément dans les pensées et les rêves de la narratrice, ce qui se découvre n'est paradoxalement pas le personnage; le chapitre invite plutôt selon moi à une réflexion qui dépasse l'individu et force sur la remise en question d'un système tout entier.

## Chapitre II – Les façons d’être tuée avant de mourir

Le premier chapitre de *Malina* commence de la même façon qu’une pièce de théâtre, c’est-à-dire qu’il y a une liste des personnages, et que le cadre spatio-temporel est spécifié : « Temps aujourd’hui. / Lieu Vienne<sup>108</sup>. » En comparaison, lorsque débute le deuxième chapitre, les repères temporels et spatiaux ne tiennent plus : « cette fois, le lieu n’est pas Vienne, il a nom ‘partout’ et ‘nulle part’ ». Le temps n’est pas ‘aujourd’hui’. D’ailleurs, il n’y a plus de temps, car cela pourrait s’être passé hier, ou il y a longtemps; cela peut revenir en permanence, et certaines choses n’auront jamais été<sup>109</sup>. » La narratrice, avant de raconter « les rêves de cette nuit<sup>110</sup> », invite à percevoir le caractère universel de ceux-ci. En effet, les rêves dont elle s’apprête à rendre compte ont en commun de toujours montrer la protagoniste dans une situation de vulnérabilité par rapport à un homme, son père, et, si la suspension du temps et des lieux est assimilable à l’espace onirique qu’elle évoque, je pense qu’on peut aussi y voir une façon de lier les expériences des femmes. En indiquant que le lieu « a nom ‘partout’ et ‘nulle part’ », que « cela peut revenir en permanence » et que « certaines choses n’auront jamais été », la narratrice suggère qu’une partie de ses rêves s’appuient sur des souvenirs qui la hantent. Je pense néanmoins qu’on peut aussi y lire une invitation à considérer ce discours comme dépassant le simple personnage et témoignant d’une situation plus globale.

Ce n’est qu’au début du deuxième des trois chapitres de *Malina* qu’on rencontre le personnage du père de la narratrice, qui occupe d’ailleurs une place centrale dans cette

---

<sup>108</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 147

<sup>110</sup> *Ibid.*

partie du roman. La première fois qu'on voit le père – qui, comme la narratrice, n'est jamais nommé –, il est à côté de sa fille :

Mon père se tient à mes côtés, il retire sa main de mon épaule, car le fossoyeur s'est approché. Mon père lance un regard impérieux au vieil homme qui se tourne ensuite vers moi, l'air craintif. Il veut parler, mais ne fait que remuer les lèvres sans mot dire, pendant longtemps, et je n'entends que sa dernière phrase :

C'est le cimetière des filles assassinées<sup>111</sup>.

Le premier rêve de la narratrice introduit parfaitement le personnage du père. Si la main sur l'épaule de la protagoniste apparaît d'abord comme un geste affectueux, on se rend vite compte qu'il s'agit en fait d'une position de pouvoir. L'autorité du père se fait d'ailleurs également sentir dans sa relation avec le fossoyeur, qu'il fait taire d'un regard impérieux, qu'il effraie même. C'est donc en position de puissance avec, s'étendant à ses pieds, le cimetière des filles assassinées, qu'on voit initialement le père, dans un rêve de la narratrice. Les rêves subséquents rappellent presque incessamment cette scène. En effet, la narratrice s'y fait humilier, violenter, presque tuer par son père, de plusieurs façons, et elle rejoint ainsi dans une certaine mesure le cimetière des filles assassinées.

À travers ses rêves, la narratrice montre sa lutte acharnée pour vivre. La question qui hante ce chapitre du roman est « Qui est le père? ». Malina ne cesse d'interroger la narratrice à ce sujet, et celle-ci ne sait que répondre : « Malina : Qui est ton père?

Moi : Je ne sais pas, je ne sais pas, vraiment pas<sup>112</sup>. » Le père demeure d'ailleurs tout au long du roman un personnage inentamé et insaisissable, d'abord parce qu'il n'apparaît que dans les rêves de la narratrice, mais peut-être aussi parce qu'il représente autre chose : le fascisme et le patriarcat. L'incarnation de ces deux systèmes dans le personnage du père

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 151.

ajoute évidemment une dimension intime à la réflexion sur le fascisme et le patriarcat véhiculée par le roman, et rappelle en cela les crimes qu'évoquait Bachmann, dont nous peinons à prendre conscience et comprendre, « bien qu'ils soient commis quotidiennement autour de nous, dans notre voisinage<sup>113</sup> ».

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault explique que la prison

s'est constituée à l'extérieur de l'appareil judiciaire, quand se sont élaborées, à travers tout le corps social, les procédures pour répartir les individus, les fixer et les distribuer spatialement, les classer, tirer d'eux le maximum de temps, et le maximum de forces, dresser leurs corps, coder leur comportement continu, les maintenir dans une visibilité sans lacune, former autour d'eux tout un appareil d'observation, d'enregistrement et de notations, constituer sur eux un savoir qui s'accumule et se centralise.<sup>114</sup>

La prison est donc considérée comme un système qui s'est d'abord érigé plus ou moins subtilement dans la société, un système qui agit sur tous et qui trouve dans l'établissement de la prison l'incarnation d'une logique qui agit sur toute la société et à plusieurs niveaux. Il en va de même pour le système législatif. Comme le résume Judith Butler lorsqu'elle s'intéresse à l'ouvrage de Foucault, « la loi est à la fois tout à fait apparente et tout à fait cachée, car *elle ne semble jamais extérieure aux corps qu'elle assujettit*<sup>115</sup> ». La façon dont Foucault conçoit la prison et celle dont Bachmann pense la notion de crime ont ceci de commun qu'elles témoignent d'un mouvement d'intériorisation. Il me semble en effet, bien qu'on veuille évidemment éradiquer le crime, que la prison et le crime en viennent à constituer des dispositifs<sup>116</sup> auxquels on se conforme, presque sans y penser, des choses

<sup>113</sup> Ingeborg Bachmann. *Franza*, *Op. cit.*, p. 414.

<sup>114</sup> Michel Foucault. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 267. Je souligne.

<sup>115</sup> Judith Butler. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 257. Je souligne.

<sup>116</sup> Le terme dispositif est ici entendu au sens où l'a défini Giorgio Agamben : « J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Cité dans Giorgio Agamben. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, [2007] 2014, p. 31)

qu'on considère comme allant de soi. Or ce mouvement d'intériorisation, d'acceptation, se trouve au cœur même du deuxième chapitre de *Malina* – et, plus largement, du roman tout entier.

Le fait que le père n'apparaisse à la narratrice qu'en rêve est tout à fois cohérent avec cette idée d'intériorisation, et la nuance. Le père, et sa relation avec sa fille, ne changeront pas dans la réalité du personnage; seule pourra être modifiée l'attitude de la narratrice à l'égard de ce qu'elle vit et a vécu. Le personnage du père, lui, ne changera pas. En ce sens, le roman semble proposer que le mouvement d'intériorisation et d'acceptation que je viens d'évoquer se rapproche plutôt de ce que Pierre Bourdieu nomme la violence symbolique<sup>117</sup>, dans la mesure où il agit sur les gens qui subissent les systèmes d'oppression, et touche moins – voire pas du tout – les individus qui ont une position dominante.

Un des rêves de la narratrice traduit très bien l'idée d'enfermement. La protagoniste s'y imagine avoir été emprisonnée dans une chambre à gaz par son père :

Je suis dans la chambre à gaz, c'est elle, la plus grande chambre à gaz du monde, et je suis seule dedans. Contre le gaz, on ne se défend pas. Mon père a disparu, il savait où étaient les portes et ne me les a pas montrées, et au moment de ma mort meurt aussi mon désir de la revoir pour lui dire ce seul et unique mot. Père, lui dis-je alors qu'il n'est plus là, je ne t'aurais pas trahi, je ne l'aurais dit à personne<sup>118</sup>.

Ce passage cristallise, dès le début du deuxième chapitre, les enjeux qui seront investis dans cette partie du roman. La narratrice rêve à son assassinat par son père, je le souligne, dans une chambre à gaz. Elle meurt donc emmurée. Ce passage fait écho au rapport

---

<sup>117</sup> Pierre Bourdieu. *Méditations pascaliennes*, *Op. cit.*, p. 245.

<sup>118</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 148.



conflictuel de la narratrice avec l'espace, et préfigure la mort de ce personnage qui, à la fin du roman, disparaît dans la fissure du mur de son appartement.

Plus encore, la narratrice explique que, tant qu'elle vivait, elle était animée par le désir de trouver son père pour lui dire « ce seul et unique mot » qu'elle ne nomme pas. Tout comme dans le premier chapitre, la protagoniste a besoin de dire quelque chose qu'elle n'arrive pas à formuler. Et elle parle à son père, finalement, lorsque celui-ci n'est déjà plus là, et ne peut donc pas l'entendre. Ce chapitre du roman de Bachmann est traversé par une réflexion sur le langage et sur la façon dont les femmes peuvent, ou non, s'exprimer pleinement.

Les rêves de la narratrice lient les restrictions physiques et le langage. En ce sens, peut-on considérer que le langage est le véhicule de l'aliénation? Ou constitue-t-il au contraire un moyen d'émancipation? Je propose d'observer les scènes dans lesquelles le père violence la narratrice pour tenter de comprendre quel est le rôle du langage, dans le roman, et de quelle façon les rêves de la narratrice, dans lesquels elle meurt, influencent la vie de celle-ci.

### **Le silence et la mort**

Au début du deuxième chapitre du roman, la narratrice rêve à plusieurs reprises qu'elle est empêchée de parler par son père : « Je tiens ma main devant ma bouche, toutes mes dents sont tombées, elles gisent à mes pieds, infranchissables blocs de marbre arrondis<sup>119</sup>. » L'impossibilité de parler prend ainsi la forme de limitations physiques qui empêchent la narratrice d'avancer et contre lesquelles celle-ci doit se battre. La narratrice, bien qu'elle ne puisse « rien dire, car [elle] doi[t] [s]'éloigner de [s]on père et franchir ce mur de

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 149.

marbre<sup>120</sup> » pour pouvoir parler, « lance tout de même dans une autre langue : *Ne! Ne!* Et dans toutes sortes de langues : *No! No! Non! Non! Niet! Niet! No! Ném! Ném! Nein!*<sup>121</sup> » Tout comme les enfants de la nouvelle « Jeunesse dans une ville autrichienne », la narratrice de *Malina*, lorsqu'elle se trouve en danger de mort, tente de trouver ce qui, dans le langage, pourrait la sauver. Malheureusement, elle se rend alors compte que « même dans [sa] langue [elle] ne peu[t] plus dire que non<sup>122</sup> », et qu'elle « ne trouve pas d'autre mot, dans quelque langue que ce soit<sup>123</sup>. » Non seulement la narratrice ne possède-t-elle pas d'autres mots que « non » pour opposer une résistance, mais elle se rend aussi compte qu'elle crie en silence. En effet, alors que le père menace d'arracher la langue de la narratrice, et que celle-ci se félicite du fait qu'il n'y arrive pas, autre chose la rend muette :

une immense tache bleue m'entre dans la bouche pour m'empêcher de produire le moindre son. Mon bleu, mon merveilleux bleu où les paons se promènent, et mon bleu des lointains, mon hasard bleu à l'horizon! Le bleu s'enfonce encore plus en moi, dans ma gorge, mon père l'aide à avancer, il m'arrache le cœur et les entrailles mais je peux encore marcher, j'atteins les premières neiges à demi fondues avant d'en venir aux neiges éternelles, et en moi résonnent ces mots : n'y a-t-il donc personne, n'y a-t-il plus personne dans le monde entier<sup>124</sup>?

Ce passage me rappelle la sculpture d'Alberto Giacometti nommée *L'homme qui marche*. L'être décharné, dont Giacometti exhibe à la fois la fragilité et l'implacable désir d'avancer, s'apparente à la narratrice du roman de Bachmann qui, dépouillée de tout, continue tout de même de tendre vers l'avant, de vouloir franchir le mur de marbre qui lui fait obstacle. La narratrice de *Malina* est comme trahie par le monde; la tache bleue rappelle en effet la nature, l'horizon, et, si le père « aide le bleu à avancer », il n'en demeure pas

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 150.

moins que c'est cette tache qui empêche la narratrice « de produire le moindre son. » La protagoniste paraît néanmoins tendre vers le langage et le monde, et cherche désespérément une trace d'humanité. Ainsi porte-t-elle en elle une interrogation : « n'y a-t-il donc plus personne dans le monde entier? »

La narratrice cherche, en tendant vers d'autres personnes, à être vue et entendue, à ce qu'on sache ce qu'elle vit. Elle rêve à un moment que son père veut l'emmener « loin de Vienne<sup>125</sup> » parce qu'il « ne veut pas de témoins<sup>126</sup> ». Aussi la narratrice ne doit-elle « parler à personne<sup>127</sup> ». Elle cherche tout de même à s'exprimer; elle demande la permission d'écrire des lettres, mais cela n'« arrange pas<sup>128</sup> » son père. Ce dernier fait en sorte que sa fille soit « captive sans l'être<sup>129</sup> ». La narratrice peut donc « descendre dans la rue<sup>130</sup> » puisque, comme ils sont à l'étranger, elle ne « connai[t] personne et ne compren[d] pas la langue<sup>131</sup>. » La protagoniste se retrouve donc entourée de gens qui lui sont inaccessibles, et elle ne peut pas avoir d'aide. Elle se rend aussi compte que son père empoisonne les repas qu'il lui fait servir. Elle entreprend alors d'écrire une lettre :

il faut à tout prix que je rédige cette lettre et que je l'envoie. Je sursaute et laisse tomber mon stylo bille car mon père est dans l'encadrement de la porte, il a deviné depuis longtemps, il cherche toutes les lettres, en tire une de la corbeille à papiers et crie : ouvre la bouche! Qu'est-ce que ça signifie! Ouvre la bouche, je te dis! Il crie sans arrêt pendant des heures, sans me laisser placer un mot, je pleure de plus en plus fort, il crie mieux quand je pleure, je n'arrive pas à lui dire que je ne touche plus à rien, que je jette les repas et que je l'ai percé à jour, alors je lui donne même la lettre froissée qui était sous l'oreiller, en sanglotant. Ouvre la bouche! [...] Ce sont tes lettres, mais on ne les expédiera pas, tes chères lettres à tes chers amis<sup>132</sup>!

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

La narratrice, isolée et ne pouvant avoir recours à l'aide de personne, la narratrice tente d'écrire une lettre pour informer quelqu'un de la situation. Bien qu'elle se trouve dans une situation plus que pressante – elle est en danger de mort –, la protagoniste ne parvient pas à aller « au-delà des premières lignes<sup>133</sup> » des lettres qu'elle écrit et réécrit, et elle « cache ces brouillons dans [s]on sac à main, dans le tiroir, sous [s]on oreiller<sup>134</sup> »; bref, elle parsème la chambre de brouillons d'une lettre qu'elle n'arrive pas à écrire. Quand le père se rend compte de ce qu'elle fait, la narratrice se résout à lui donner la lettre qui était pourtant cachée sous son oreiller. Ce comportement rappelle celui qu'elle adopte dans le rêve où son père l'enferme et la tue dans une chambre à gaz, et qu'en mourant, elle voudrait lui dire qu'elle ne l'aurait « pas trahi, [qu'elle] ne l'aurai[t] dit à personne<sup>135</sup> ». Dans plusieurs rêves, la narratrice semble prise entre le désir d'échapper à sa situation et l'impossibilité pour elle de dénoncer son père.

Il semble que la narratrice ne soit pas en mesure de prendre la parole, que ce soit pour répondre à son père, ou pour dénoncer celui-ci. Elle rêve à un moment qu'il y a une fête, à la maison de son père, et que celui-ci « boit beaucoup, et plus encore après le départ des invités<sup>136</sup>. » Le père devient violent, il pousse sa fille contre une balustrade. La narratrice tente de s'échapper, elle pense qu'il faut qu'elle « atteigne le mur, qu[']elle saute sur le toit du voisin<sup>137</sup> ». Son père lui lance un pot de fleurs alors que quelqu'un sonne à la porte : « quelle chance pour moi, quelqu'un a été alerté, on resonance, ou c'est un invité qui revient<sup>138</sup>. » À cet instant, alors même que la narratrice est soulagée par l'arrivée de

---

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 173.

quelqu'un qui pourrait potentiellement l'aider, elle met son père en garde : « on vient, arrête<sup>139</sup>! » Ainsi, tout en reconnaissant que la personne qui sonne à la porte pourrait être sa « planche de salut<sup>140</sup> », la protagoniste ne cherche pas à dénoncer son père, mais plutôt à lui échapper jusqu'à ce qu'il se calme. Elle agit de la même façon juste après, lorsque les policiers arrivent. Elle « enten[d] la sirène de la police<sup>141</sup> » puis, « affolée<sup>142</sup> », elle demande à Malina de l'aider : « il faut qu'on se débarrasse d'eux, à tout prix<sup>143</sup>. » Malina accepte d'aider la narratrice, il « parle aux agents et leur explique qu'il y a une fête dans la maison, un peu trop d'ambiance, et que tout le monde est très gai<sup>144</sup>. » Toutefois, après que les policiers soient partis, Malina lance un ultimatum à la narratrice : « tu vas venir avec moi ou nous ne nous reverrons plus jamais, il est temps d'en finir<sup>145</sup>. » La protagoniste refuse. Elle dit qu'elle doit retourner dans la maison. La scène qui suit cristallise les tensions et les enjeux que sous-tendent la relation du père et de la fille :

ce soir j'ai perdu Malina et Malina a failli mourir ce soir, nous avons bien failli tous les deux, Malina et moi, mais c'est plus fort que moi et mon amour pour lui, je continuerai à nier, il y a de la lumière à la maison, mon père s'est endormi par terre au milieu du carnage, tout est détruit, dévasté, je me couche à ses côtés, en plein carnage car c'est là qu'est ma place, à côté de lui qui dort, flasque, triste et vieux. Et même si cela me dégoûte de le regarder, je ne peux m'empêcher de le faire, il faut que je sache d'où vient le mal, et je prends peur, mais autrement qu'auparavant car le mal est sur un visage que je ne connais pas, je rampe vers un inconnu qui a de la terre plein les mains<sup>146</sup>.

Malgré son amour pour Malina et son désir de s'extirper de la situation dans laquelle elle se trouve, la narratrice retourne auprès de son père, car c'est selon elle là que sa place se

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 174.

trouve. Elle est aussi consciente que son père a tout détruit, qu'il a essayé de la faire passer par-dessus la balustrade, et qu'il lui a lancé un pot de fleurs. Et, lorsqu'elle se couche finalement à côté de lui, dans la pièce ravagée, ce n'est pas de la tendresse, ou de l'amour qu'elle éprouve malgré tout en posant les yeux sur son père, mais du dégoût. La narratrice ne reste pas auprès de lui parce qu'elle l'aime, la situation est beaucoup plus compliquée que cela. Elle dit d'abord qu'elle continuera de nier la violence dont elle est victime, et qu'elle doit savoir « d'où vient le mal ». Elle se retourne ensuite et voit un inconnu qui a les mains pleines de terre, c'est donc lui qui lui a lancé le pot de fleurs, plus tôt, alors qu'il avait l'apparence de son père. Est-ce que, devant des actes d'une telle violence, son père lui deviendrait étranger? Ou est-ce que ce serait plutôt que la violence qui se trouve au cœur de la relation entre le père et la fille provient d'ailleurs? La narratrice se demande comment elle s'est retrouvée dans cette situation, et « comment [elle est] tombée sous sa coupe, sous la coupe de qui<sup>147</sup>? »

### **Le père – ce qu'il représente vraiment**

L'interrogation par rapport à l'identité du père est omniprésente dans le deuxième chapitre de *Malina*. Non seulement la narratrice se demande-t-elle qui est son père, mais celui-ci change aussi d'apparence et de rôle, d'un rêve à l'autre. Au début du chapitre, comme je l'ai évoqué plus tôt, le père devient un officier nazi qui enferme sa fille dans « la plus grande chambre à gaz du monde<sup>148</sup> ». Cette représentation initiale du père précède une multitude d'autres rêves qui ont en commun de toujours le montrer en position d'autorité et de pouvoir.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 148.

Dans plusieurs songes, le père expose la protagoniste, il la met en scène et la manipule devant tout le monde. C'est notamment le cas lorsque, « dans le grand opéra de [s]on père, [la narratrice] doi[t] tenir le rôle principal<sup>149</sup> ». Elle se retrouve alors devant les journalistes qui « attendent [qu'elle] leur parle de [s]on père et du rôle [qu'elle] ne conna[ît] pas<sup>150</sup>. » Elle doit revêtir « un costume fait pour une autre<sup>151</sup> ». La narratrice est donc présentée à la foule de façon grotesque, dans un costume qui ne lui fait pas, et ne sachant pas ce qu'elle doit chanter. Tout juste avant d'entrer sur scène, elle court « dans tout l'Opéra en criant, dans [s]on désespoir<sup>152</sup>. » Elle demande alors « à un assistant du directeur quelle est la première phrase du duo [qu'elle] doi[t] chanter avec un jeune homme<sup>153</sup>. » Elle a pour toute réponse le sourire énigmatique de celui-ci. La protagoniste a alors un pressentiment :

Il me vient une vague idée, mais le rideau se lève, et à mes pieds, il y a cette foule immense, cette masse, je commence à chanter au hasard, mais dans mon désespoir, je chante « Qui m'aidera, qui m'aidera? », sachant que ce ne peut être le texte, même si je m'aperçois que mes cris désespérés sont couverts par la musique assourdissante. Sur scène, il y a beaucoup de gens, certains se taisent, renseignés, d'autres chantent en sourdine les répliques qu'on leur donne; un jeune homme chante d'une voix forte et assurée, parfois il me consulte rapidement, à la dérobée, je comprends que de toute façon on n'entend que sa voix et rien pour moi, bien sûr, vu que je n'ai aucune formation et qu'il s'agit seulement de m'exhiber<sup>154</sup>.

La scène appelle de façon symbolique certains aspects de la vie de la narratrice. Celle-ci se retrouve exhibée, contrainte de jouer un rôle, et elle n'a pas accès à la parole; elle se retrouve, en somme, opprimée devant la foule et, bien qu'elle demande de l'aide, personne ne peut entendre son appel. Tout le monde paraît être complice de la situation que vit la narratrice : l'assistant du directeur, les gens qui, sur scène, se taisent, le jeune homme qui

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

chante et la foule. La scène représente la violence que subit la narratrice qui est tellement banalisée qu'elle passe inaperçue. Ainsi, personne n'entend les appels à l'aide de la protagoniste, alors même qu'une foule tout entière la regarde. Elle est prisonnière du rôle qu'elle est contrainte à jouer. Et ses appels à l'aide sont couverts par la musique de l'orchestre de son père.

Après que la salle s'est vidée, la narratrice peut commencer à chanter, et faire résonner sa voix dans la salle. Lorsque le public est parti, les positions se trouvent inversées puisque le jeune homme avec qui elle faisait le duo « ne connaît pas ce rôle<sup>155</sup> ». Toutefois, contrairement à la narratrice, il n'est pas contraint de faire semblant, et il choisit de partir. La narratrice se retrouve « seule sur scène[;] on éteint et on [la] laisse toute seule, dans [s]on dérisoire costume hérissé d'épingles<sup>156</sup>. » Ainsi, dans la sphère publique, c'est-à-dire lorsqu'elle se trouve devant la foule, la narratrice se voit forcée de jouer un rôle, et elle n'a pas accès à la parole. Ce n'est que dans la sphère privée qu'elle peut enfin s'exprimer – mais il n'y a alors plus personne pour l'écouter. En comparaison, l'homme avec qui elle chante est en pleine possession de ses moyens lorsqu'il est devant les gens qui viennent l'écouter chanter, et, ne subissant aucune pression sociale lorsque le public est parti, il peut choisir de quitter la narratrice au moment où cette dernière commence à parler.

À la fin du rêve, la narratrice résume ce qui vient de se produire : « J'ai sauvé la représentation mais je gis, les os rompus, parmi les chaises et les pupitres abandonnés<sup>157</sup>. »

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*



La narratrice a donc sauvé les apparences, mais au prix d'une forme de mort. Elle git finalement avec les meubles, et elle n'a pas tellement plus de pouvoir qu'eux.

Il se passe la même chose dans un rêve où le père « commence le tournage de son grand film<sup>158</sup> » et que « [m]etteur en scène, il a tous les pouvoirs<sup>159</sup>. » Le père veut « tourner quelques séquences<sup>160</sup> » avec sa fille et, bien qu'il « assure qu'on ne [la] reconnaîtra pas<sup>161</sup> » lorsqu'elle sera maquillée, il commence à la filmer par surprise, alors qu'elle n'est « encore ni habillée ni maquillée, [et qu'elle a] des rouleaux sur la tête et une simple serviette sur les épaules<sup>162</sup> ». La narratrice réclame qu'il arrête de filmer et demande de « détruire tout de suite ce bout de pellicule<sup>163</sup> ». Le père fait fi des demandes de sa fille; il « répond que c'est justement ce qu'il voulait, que ce sera le clou du film<sup>164</sup> ». À l'instar du rêve dans lequel elle tient le rôle principal dans l'Opéra de son père, la narratrice se retrouve encore une fois utilisée et exposée, et elle est forcée à jouer un rôle.

À travers ces rêves, le rôle du père dans l'économie du roman apparaît plus clairement. Bien qu'il soit un acteur principal dans les songes, sa présence est tout de même assez effacée. Tout se passe comme si le père contrôle tout, même à distance. Tous semblent obéir à ses volontés même s'il n'est pas là. La narratrice, en revanche, est toujours au cœur de l'action, et elle est toujours exhibée, utilisée. Elle est soumise aux désirs de son père, qui sont par ailleurs satisfaits par toutes les personnes qui apparaissent dans les rêves. Le corps de la narratrice semble d'autant plus présent dans les rêves que le corps du père y

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

figure très rarement. Les rêves présentent donc de façon très peu nuancée les paradigmes liés aux genres que repère Isabelle Boisclair dans sa thèse, *Ouvrir la voie/x*<sup>165</sup>. Boisclair associe aux hommes et au masculin les notions de « sujet » et d'« agent » et leur oppose, du côté des femmes et du féminin la notion d'« objet » et d'« instrument ». Plus encore, la « transcendance » se situe du côté des hommes, et l'« immanence », du côté des femmes. Boisclair situe encore le « discours » du côté des hommes, et le « bavardage » du côté des femmes. Si l'idée de bavardage introduit déjà celle d'un discours qui n'est pas pris au sérieux, le roman de Bachmann va à mon sens plus loin en liant les femmes au silence, ou à l'impossibilité de parler.

Le rôle du père, en somme, est ce vers quoi tend le deuxième chapitre de *Malina*. À la fin de cette partie du roman, la narratrice dit à son père « je crois que je vais bientôt savoir qui tu es<sup>166</sup> », et à ce moment, pour la première fois du chapitre, le père est nommé « l'homme<sup>167</sup> ». Ainsi, lorsqu'on aborde de façon directe l'identité du père, celui-ci devient anonyme, ou plutôt, il est soudainement présenté dans le rôle qu'il incarne réellement : celui d'un homme, puisque le réel problème dénoncé dans le roman ne provient pas des différents rôles du père, mais bien du sexisme.

### **Le langage et la vie**

À un moment, la narratrice rêve qu'elle va nager et que son père est un requin. Elle « crie : je te hais, je te hais plus que ma vie, et je me suis juré de te tuer<sup>168</sup> ! ». Puis, elle se rend compte que ce n'est pas elle qui a crié, mais son père, « c'était sa voix et non la [s]ienne :

---

<sup>165</sup> Isabelle Boisclair. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)* [thèse de doctorat], Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1998, p. 45.

<sup>166</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 197.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 162.

je me suis juré de te tuer<sup>169</sup>! » La narratrice poursuit : « Mais c'est bien moi qui ai crié : je te hais plus que ma vie<sup>170</sup>! » La scène est très étonnante. La narratrice pense avoir crié, elle ne s'aperçoit qu'ensuite que c'est en fait la voix de son père qui a retenti. Elle croit malgré tout que, s'il a menacé de la tuer, c'est elle qui a déclaré sa haine pour son père, et non l'inverse.

Le rapport de la narratrice à la parole est d'une importance fondamentale dans la mesure où le langage paraît constituer à la fois un moyen de s'émanciper de la domination patriarcale, et un indicateur de cette domination sur la narratrice. Les rêves analysés plus haut montrent tous que, bien que la protagoniste tente de dénoncer ce qu'elle vit, elle ne peut pas parler, ou, lorsqu'elle le peut, sa parole n'est pas entendue.

Il est une scène, à la fin du deuxième chapitre du roman, dans laquelle la narratrice prend finalement la parole. Elle attaque son père alors qu'il mange à « la grande table du tribunal<sup>171</sup> ». Cette scène rejoue un rêve précédant, mais la fin est différente. Dans le premier rêve, la narratrice entre dans la maison de son père et, pendant qu'elle

passe la porte en tremblant et [s]'approche de lui, il prend le premier [verre] et le lance dans [s]a direction, puis en jette un autre par terre devant [elle], il lance tous les verres les uns après les autres en visant si juste que seuls quelques éclats [la] touchent, mais de petits ruisselets de sang coulent sur [s]on front, [...] [elle] veu[t] dire quelque chose et doi[t] le dire à [s]on père<sup>172</sup>.

Mais c'est à ce moment son père qui parle : « Il dit : reste donc, reste et regarde<sup>173</sup>! » avant de procéder à la destruction de la bibliothèque de sa fille. Dans le deuxième rêve, c'est la

---

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>173</sup> *Ibid.*

narratrice qui lance des objets à son père lorsqu'il refuse de répondre à ses questions : « Je prends le premier lourd cendrier et de marbre, le soupèse, le brandis, l'homme continue de manger, je vise son assiette et la touche<sup>174</sup>. » À ce moment, la narratrice ne dit rien, « car [s]on silence, qui a désormais du poids, doit être sans équivoque<sup>175</sup> ». La narratrice attaque son père, et elle a toute son attention; c'est à ce moment qu'elle peut se taire. Il faut être écouté pour pouvoir se taire.

La protagoniste va finalement vers son père et elle lui nettoie le visage qui a été sali par les éclats de tout ce qu'elle a lancé, « non par pitié mais pour mieux le voir<sup>176</sup> ». C'est donc ici elle qui, en position d'autorité, regarde son père. Elle lui crie alors « je vais vivre<sup>177</sup>! » La révolte contre le père atteint son acmé dans un *cri* et, lorsque la narratrice peut parler, elle se situe aussi du côté de la vie.

La fin du rêve tempère toutefois la victoire de la narratrice :

Et alors?

Les gens se sont dispersés, ils n'en ont pas eu pour leur argent. Je suis seule avec mon père, dehors, et nous sommes si loin l'un de l'autre que l'espace retentit de ces mots :

Et alors!

[...]

Mon père, qui n'a pas la voix de mon père, demande de très loin :

Et alors?

Et je lui crie de loin, comme nous nous éloignons sans cesse l'un de l'autre, de plus en plus :

Je sais qui tu es.

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>177</sup> *Ibid.*

J'ai tout compris<sup>178</sup>.

La répétition des « et alors? » indique que la décision de la narratrice de vivre et sa révolte contre son père ont somme toute assez peu d'importance, comme si cela aura peu d'incidence sur ce le futur. Les « et alors » retentissent, ils comblent l'espace qui sépare le père et sa fille, et ils sont, finalement, tout ce qui reste du soulèvement de la narratrice contre son père.

Il devient de plus en plus clair à chaque rêve que, si le langage est du côté de la vie, et de l'agentivité, les tentatives répétées du père pour faire taire sa fille conduisent celle-ci à une forme de mort. Le rêve que je viens d'analyser se termine sur la question qui habite tout le chapitre du roman : celle de l'identité du père. En se réveillant, la narratrice dit à Malina « Ce n'est pas mon père, c'est mon assassin<sup>179</sup>. »

Dans tous les rêves qui forment le deuxième chapitre de *Malina*, la narratrice est contrainte, utilisée, empêchée, manipulée. Son père essaie à plusieurs reprises de la tuer, et il la fait taire aussi souvent. Toutes ces formes de mort semblent conduire la narratrice à croire que c'est là sa destinée : elle doit mourir, et, avant sa mort, elle appartient à tous les hommes qu'elle côtoie. Ainsi en vient-elle à une conclusion très puissante : « Je voulais aussi lui dire ce que j'ai compris depuis longtemps : qu'on ne meurt pas ici, qu'on se fait tuer<sup>180</sup>. » Ce que la narratrice sentait confusément à la fin du premier chapitre de *Malina*, c'est-à-dire qu'elle avait l'impression d'être tuée, est devenu plus clair à chaque rêve qu'elle a fait et, si elle en vient ultimement à se révolter contre père, à l'attaquer, et à choisir la vie, on

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>180</sup> *Ibid.*

se rend compte que les choses ne sont pas si faciles à résoudre; la protagoniste dit en effet à Malina qu'« ici, c'est toujours la guerre. / Ici, c'est toujours la violence. / Toujours le combat. / C'est la guerre éternelle<sup>181</sup>. »

---

<sup>181</sup> *Ibid.*

### Interlude chapitre III – la folie

*La folie, c'est le déjà-là de la mort*<sup>182</sup>.

Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault s'intéresse à la façon dont les sociétés européennes du XVII<sup>e</sup> siècle excluaient les gens considérés comme fous et les faisaient vivre aux portes des villes. Pour le philosophe, cette situation des fous est « symbolique et réalisée à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être *enfermé* aux *portes* de la ville : son exclusion doit l'enclorre; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre *prison* que le *seuil* lui-même, on le retient sur un lieu de passage<sup>183</sup>. » Foucault conçoit, dans ce traitement réservé aux fous, une « posture hautement symbolique, qui restera sans doute la sienne jusqu'à nos jours, si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience<sup>184</sup>. » La folie, un phénomène maintenant intériorisé, intime, serait donc cet état, à la limite de la raison qui, de par son existence, ne cesse de remettre la norme en question. Foucault propose en effet qu'il « n'y a de perception de la folie que par référence à l'ordre de la raison<sup>185</sup> ». En ce sens, l'apparition de la folie est toujours de « l'ordre de la rupture.<sup>186</sup> »

### Absence de langage

Foucault laisse entendre que la raison tend dans un premier temps à priver la folie d'une façon de s'exprimer, du pouvoir de s'énoncer elle-même. La littérature me semble être le contraire de cela : elle n'est que langage et propose, d'une manière toujours renouvelée,

---

<sup>182</sup> Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, [1961] 1972, p. 31.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 235.

une façon de dire le monde et de l'appréhender. Pour le philosophe, lorsque la folie (re)commence à s'énoncer elle-même dans les textes, elle est alors « absence d'œuvre<sup>187</sup> », elle est ce qui interroge la limite du projet d'écriture et « ce à partir de quoi [celui-ci] devient impossible, et où il lui faut se taire<sup>188</sup> ». Paradoxalement, c'est alors le langage qui vient combler ce vide de l'œuvre créé par la folie :

L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve, tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage, tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui, voilà l'œuvre elle-même : l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre<sup>189</sup>.

Ainsi peut-on considérer que c'est à la fois dans la concrétisation de son anéantissement et dans la lutte contre celui-ci que se déploie la folie dans la littérature. Pour Foucault, il s'agit peut-être là de la seule façon d'être de la folie en elle-même et pour elle de s'inscrire dans un rapport au monde. En effet, il croit que

par la folie, une œuvre qui a l'air de s'engloutir dans le monde, d'y révéler son non-sens, et de s'y transfigurer sous les seuls traits du pathologique, au fond engage en elle le temps du monde, le maîtrise et le conduit; par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger<sup>190</sup>.

Non seulement l'énonciation de la folie par elle-même par le biais d'un texte littéraire lui permet-elle de s'inscrire dans le monde, d'exister, il s'agit plus encore d'une prise de pouvoir par rapport à celui-ci. Du simple fait de son existence, le texte « fou » remet en question la norme établie.

La folie, évidemment, modifie le rapport du sujet au monde. Michel Foucault prétend que « la folie de Nietzsche, c'est-à-dire l'effondrement de sa pensée, est ce par quoi cette

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 663.



pensée s'ouvre sur le monde moderne<sup>191</sup>. » La folie, parce qu'elle agit dans le champ de la raison en y étant diamétralement opposée, parce qu'elle n'a de sens qu'en rapport avec la raison, nous permet de poser un regard sur nous-mêmes, nous qui ne sommes pas fous, et d'apercevoir des choses que nous ne pourrions voir de notre point de vue. Par la folie, une pensée laisserait voir sa vérité profonde, dans la forme la plus dénudée. Mais pourquoi l'effondrement de la pensée de Nietzsche la ferait-elle s'ouvrir sur le monde moderne? Parce que, semble proposer Foucault, cela correspond au moment où la pensée, distancée de la langue, renoue avec une espèce de matrice du langage, une forme de vérité pure qui, si elle ne peut être énoncée par le langage, porte en son silence des vérités qui nous « disent au plus près ce que nous sommes<sup>192</sup>. » Ce serait peut-être le moment où le langage, libéré des conventions, peut dire le réel avec le plus de transparence.

Par la folie, la pensée pourrait donc renouer avec le réel sans l'écran du langage. Puisque la folie est absence de langage, elle permet de faire l'expérience du monde de la façon la plus directe possible. Elle devient ainsi actuelle<sup>193</sup>. La folie aurait peut-être permis à Nietzsche de dépasser l'écran du langage et d'expérimenter son époque avec une acuité et une sensibilité particulières. Mais, si la folie rend l'expérience d'un sujet très actuelle, elle empêche par le fait même une certaine distanciation par rapport aux événements vécus.

---

<sup>191</sup> Michel Foucault. *Ibid.*, p. 662.

<sup>192</sup> Michel Foucault. « La folie, l'absence d'œuvre », *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La folie, l'absence d'œuvre*, Paris, Gallimard, 1972, p. 575.

<sup>193</sup> J'entends ici « actuelle » au sens défini par Giorgio Agamben, qui distingue l'actuel du contemporain, compris comme « celui qui ne coïncide pas parfaitement avec son temps ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel » (« Qu'est-ce que le contemporain? », traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9-10). Dans cette perspective, l'actuel serait ce qui pourrait éprouver au plus près une époque.

C'est peut-être pour cette raison que, pour Foucault, la folie s'accompagne d'une « absence fondamentale de langage<sup>194</sup> ».

Dans *Expérience et pauvreté*, Walter Benjamin étudie la notion d'expérience :

[...] une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant n'est peut-être pas si étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expériences communicables<sup>195</sup>.

Ainsi, il est des expériences dont il semble impossible de rendre compte par le langage. Peut-être ces expériences sont-elles si près du réel qu'on ne peut s'en distancer, et on ne peut donc pas les appréhender par la langue. Benjamin évoque ici l'expérience atroce de la Première Guerre mondiale.

Or, la folie n'est pas une expérience aussi clairement définie que celle d'un champ de bataille, elle est diffuse et difficile à cerner. Quoiqu'il en soit, la notion d'expérience donne un éclairage différent à celui de la folie, et laisse entrevoir quelques questions. Est-ce que la folie serait une expérience, au même titre que celle de la Première Guerre mondiale, si intense qu'elle rend les sujets incapables de s'en distancer et d'en parler? Ou la folie serait-elle plutôt le résultat, au même titre que le mutisme dont souffrent les gens qui revenaient du champ de bataille? L'ambivalence semble être au cœur de la notion de folie.

### **Entre le langage et son absence, vers la littérature**

Si, pour Foucault, la folie est l'absence de langage, elle n'est pas pour autant silence; elle se situe plutôt confusément au moment où, avant le langage, tout est possible. Le

<sup>194</sup> Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, *Op.cit.*, p. 662.

<sup>195</sup> Walter Benjamin. « Expérience et pauvreté », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 365.

philosophe situe la folie dans un « pli du parlé<sup>196</sup> », et, si son langage nous est maintenant inaccessible, c'est que la folie constitue une « *matrice du langage* qui, au sens strict, ne dit rien<sup>197</sup>. » La folie se situerait ainsi entre le langage et son absence.

La folie paraît empêcher d'avoir de distance (critique) avec le monde. Elle tient les gens au plus près du réel, au plus près des choses – comme la littérature tente de le faire, mais en utilisant, paradoxalement, le langage. Dans le cas de la folie, ce serait précisément l'absence de langage qui permettrait aux gens d'être « projeté » dans le réel, de ne pas pouvoir s'en dégager.

En considérant cela, comment comprendre l'idée de Foucault selon laquelle la folie est nécessaire synonyme d'« absence d'œuvre »? « L'absence d'œuvre » ménagé par la folie serait le moment où l'œuvre pourrait s'effondrer sur elle-même, ce moment où elle fait sentir l'espace vide qui, paradoxalement, la constitue. Ce vide qui, pour moi, est inhérent à toutes les grandes œuvres, à toutes celles qui interrogent le monde, le remettent en question et nous le donne à voir non pas mieux, mais autrement, est plein de silence, de tout ce qu'on peut sentir, même si ce n'est pas nommé. Par lui, l'œuvre fait sentir ce qu'elle est en puissance, tout ce qu'elle aurait pu être avant que le langage, alors même qu'il constitue l'œuvre, en retranche nécessairement une partie.

Antonin Artaud affirme, dans *L'Ombilic des limbes*, que le langage retranche une partie de sa pensée :

Je suis celui qui a le mieux senti le désarroi stupéfiant de sa langue dans ses relations avec la pensée. Je suis celui qui a le mieux repéré la minute de ses plus intimes, de ses plus insoupçonnables glissements. Je me perds dans ma pensée en vérité comme on

---

<sup>196</sup> Michel Foucault. « La folie, l'absence d'œuvre », *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La folie, l'absence d'œuvre*, *Op. cit.*, p. 579.

<sup>197</sup> *Ibid.* Je souligne.

rêve, comme on rentre subitement dans sa pensée. Je suis celui qui connaît les recoins de la perte<sup>198</sup>.

Si la pensée d'Artaud s'apparente à un espace onirique, les mots paraissent insuffisants pour en rendre compte; en organisant sa pensée, les mots en retranchent aussi une partie, ce qui cause chez lui un sentiment de « perte ». C'est peut-être la structure organisée du langage qui cause problème. Peut-être que l'état d'Artaud aurait nécessité, pour l'énoncer, un langage autre, débarrassé des règles et des structures.

Si notre pensée ne répondait pas à la structure du langage, elle serait sans doute beaucoup plus vaste, mais peut-être serait-elle aussi moins signifiante; elle serait en tout cas, beaucoup plus difficilement transmissible. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la formule de Foucault, « l'absence d'œuvre ». C'est-à-dire qu'une œuvre de, ou sur, la folie est nécessairement accompagnée de la perspective de son désœuvrement. J'ajouterais, avec Shoshana Felman, qu'il en va de même pour toutes les œuvres, puisque, dans sa perspective, la folie et la chose littéraire ont partie liée. Toute œuvre porte donc en elle-même la possibilité de sa non-existence, mais aussi tout ce qu'elle aurait pu être, tout ce qu'elle était avant que le langage en retranche une partie. En tant que lecteurs, on sent souvent une partie silencieuse de l'œuvre, une part qu'elle dit en se taisant.

Dans *La folie et la chose littéraire*, Shoshana Felman demande si on ne pourrait pas « définir la chose littéraire comme ce qui ne parle, et qui n'est *parlant*, qu'à partir de ce qui *l'empêche de parler*, à partir et à cause même de ce qui le barre<sup>199</sup>? » Elle conçoit qu'à son époque, et il me semble que c'est encore plus vrai aujourd'hui, la littérature est

---

<sup>198</sup> Antonin Artaud. *L'Ombilic des limbes. suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 105.

<sup>199</sup> Shoshana Felman. *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 16.

considérée comme une « chose périmée<sup>200</sup> » dont on ne veut plus entendre parler. Cette façon de considérer la littérature comme ce qui parle *contre*, comme quelque chose qui est stimulé par la perspective de sa non-existence, rappelle ce que Foucault écrivait sur l'œuvre d'Artaud, que j'évoquais plus haut :

L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve, tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage, tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui, voilà l'œuvre elle-même : l'escarpement sur le gouffre de l'absence d'œuvre<sup>201</sup>.

Il apparaît ainsi que, ce qui se joue dans l'œuvre d'Artaud, c'est l'épreuve de la folie. Foucault évoque « tous ces mots jetés contre une absence fondamentale de langage ». Les mots ne soutiendraient donc plus un langage, mais plutôt une poétique du vide, ils serviraient à montrer l'absence d'œuvre, et contribueraient au désœuvrement autant qu'à l'œuvre dans la mesure où le texte « fou » emprunterait le même chemin que les textes « de la raison », mais pour atteindre une finalité diamétralement opposée : l'absence d'œuvre. C'est, il me semble, si le lien entre le signifiant et le signifié est rompu, ou si la structure même du langage est remise en question, qu'une œuvre peut montrer le désœuvrement. Mais surtout, cette fracture entre signifiant et signifié permet peut-être d'accéder à de nouvelles réalités, de concevoir les choses autrement.

### **La folie dans le roman**

Le roman *Malina* commence de la même façon qu'une pièce de théâtre, c'est-à-dire qu'il y a une liste des personnages, et le cadre spatio-temporel est spécifié : « Temps

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>201</sup> Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, *Op. cit.*, p. 662.

aujourd'hui. / Lieu Vienne<sup>202</sup>. » En comparaison, lorsque débute le deuxième chapitre, on indique que les repères temporels et spatiaux ne tiennent plus :

Malina doit poser des questions sur tout. Mais c'est moi qui réponds, savoir avoir été interrogée : cette fois, le lieu n'est pas Vienne, il a nom « partout » et « nulle part ». Le temps n'est pas « aujourd'hui ». D'ailleurs, il n'y a plus de temps, car cela pourrait s'être passé hier, ou il y a longtemps; cela peut revenir en permanence, et certaines choses n'auront jamais été<sup>203</sup>.

Ainsi quand débute le deuxième chapitre, la narratrice n'a plus de prise sur le monde, elle se trouve entre rêve et réalité. Ce chapitre constitue ce moment où tout n'est plus tangible; où l'œuvre, finalement, menace de s'effondrer sur elle-même. L'état que décrit la narratrice, cette suspension du temps, et l'impossibilité de coïncider avec un lieu et une réalité, est pour moi celui de la folie.

La narratrice de *Malina* a très peur de devenir folle, dans le premier chapitre du roman. À un moment, elle doit téléphoner à partir d'une cabine : « j'ai dû faire de la prison autrefois, dit-elle, je ne supporte pas d'être enfermée dans une cabine [...] en nage, vue ma claustrophobie, j'appelle d'une cabine de la gare de l'Ouest. Il ne faut pas qu'il m'arrive quelque chose ici, je vais devenir folle, il ne faut pas que ça m'arrive dans une cabine<sup>204</sup>. » La peur de devenir folle la taraude tout au long du chapitre. Il semble toutefois qu'elle ne le devienne définitivement que dans le deuxième chapitre du roman : « Quand le rêve commence, le monde est déjà sens dessus dessous et je sais que je suis folle<sup>205</sup>. » Le sujet, pour qui il est impossible de désigner un temps et un lieu, laisse entrevoir qu'on ne peut avoir de certitude à propos de son état. En effet, en se disant folle, la narratrice ne peut paradoxalement pas l'être tout à fait. Pour Foucault, la folie est « condition d'impossibilité

---

<sup>202</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 6.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 149.

de la pensée ». Or, se déclarer fou, c'est forcément être du côté de la raison. Il m'apparaît très peu pertinent de tenter de déterminer l'état mental précis de la narratrice; ce qui m'intéresse surtout, c'est la façon dont le roman, dès le deuxième chapitre, invite à réfléchir à, et peut-être avec, la folie.

En partant de la supposition de Michel Foucault selon laquelle « par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un moment de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger<sup>206</sup> », je propose ici d'étudier les moments de folie de la narratrice, et leur rapport avec le langage afin de tenter de cerner qui est la narratrice. Plus encore, je cherche à comprendre si elle peut parler. Le cas échéant, d'où parle-t-elle?

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 663.

### Chapitre III – Le silence, les femmes et la folie

Je dissimule mon visage derrière  
mes mains pour ne pas le  
déranger, s'il veut me parler<sup>207</sup>.

#### Le cri et le silence

La narratrice de *Malina* rêve que son père piétine des fleurs qui représentent sa vie :

Ne pouvant plus le regarder, je m'agrippe à ma mère et me mets à crier : oui, c'était ça, c'était de l'inceste. Mais ensuite, je m'aperçois que ma mère n'est pas la seule à rester muette sans bouger : depuis le début, ma voix ne produit aucun son, je crie sans que personne ne m'entende, il n'y a rien à entendre, j'ai seulement la bouche grande ouverte, il m'a pris jusqu'à ma voix, je ne peux articuler le mot que je veux lui crier, et dans cet effort, la bouche sèche et béante, il revient, je sens que je deviens folle; pour l'éviter, je crache au visage de mon père, sauf que je n'ai plus de salive, c'est à peine si je l'effleure d'un souffle. On ne peut le toucher – à tous les sens du terme<sup>208</sup>.

À plusieurs reprises dans le roman, la narratrice n'arrive pas à formuler ce qu'elle voudrait dire. Dans le rêve que je viens de citer, elle prend finalement conscience de la situation, et elle arrive à trouver les mots pour la décrire. La dénonciation de la narratrice se transforme toutefois en un cri silencieux. Cela correspond en effet au moment où la protagoniste perd sa voix, ou plutôt, le moment où son père la lui ravi. Le passage représente le mouvement du roman tout entier : « il m'a pris jusqu'à ma voix, je ne peux pas articuler le mot que je veux lui crier, et dans cet effort, la bouche sèche et béante, il revient, je sens que je deviens folle ». Ainsi la narratrice est-elle incapable de dénoncer son père parce qu'elle n'arrive d'abord pas à nommer la situation, puis, lorsqu'elle y parvient, son père l'empêche physiquement de parler. C'est à ce moment que la protagoniste bascule dans la folie. Serait-il possible de penser la folie non seulement comme l'absence de langage, mais

<sup>207</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 273.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 153.



comme quelque chose qui empêche de parler, ou plutôt comme une réponse à l'impossibilité de parler? La folie de la narratrice paraît intimement liée à l'impossibilité de parler (de dénoncer), et d'être.

Le rêve cité montre aussi le caractère intouchable du père. En contrepartie, le corps de la narratrice semble être à la portée de tous; il est, en tout cas, à la portée du père. Lorsque la narratrice tente de se défendre contre son père qui « piétine les trois fleurs<sup>209</sup> », elle veut crier mais elle prend conscience que son père lui a pris « jusqu'à sa voix<sup>210</sup> », elle tente de lui cracher au visage mais elle n'a « plus de salive<sup>211</sup> ». Le rêve surexpose le corps de la narratrice alors que celui du père demeure inentamé, intouchable, puissant.

Le père est le plus souvent calme, composé, souriant devant le mal qu'il inflige, ou fait infliger, à sa fille. Ce n'est que lorsque la narratrice ignore les façons dont il tente de la déranger ou de lui faire du mal qu'il perd son sang-froid. Dans un rêve de la narratrice, son père entre dans la chambre et il la dérange. La protagoniste se « me[t] à danser<sup>212</sup> ». Si le père est d'abord un peu surpris, il s'énervé rapidement contre l'attitude de sa fille, et il menace de la déshériter : « tu n'auras rien, entends-tu, toi qui danses<sup>213</sup>! » La narratrice rit et elle « danse en criant soudain : Ivan<sup>214</sup>! » Le seul nom de son amant paraît suffisant pour convaincre la narratrice de continuer de danser et, ce faisant, de s'émanciper de l'emprise de son père et, surtout, de prendre le contrôle de son corps :

C'est notre musique, une valse pour Ivan, encore et toujours pour Ivan, c'est ce qui me sauve car mon père n'a jamais entendu ce nom, il ne m'a jamais vue danser, il ne sait plus quoi faire, on ne peut pas [...] m'empêcher de tourner en exécutant de

---

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*

rapides circonvolutions, j'appelle Ivan mais il n'est pas obligé de venir ni de me tenir, car c'est avec une voix inouïe, une voix d'astre, une voix sidérale que je suscite le nom d'Ivan, son omniprésence<sup>215</sup>.

Ainsi, le seul nom d'Ivan donne du courage à la narratrice qui parvient à prendre le contrôle de son corps, bien que cette entreprise soit dangereuse. La protagoniste n'appelle pas Ivan dans l'espoir d'obtenir une réponse et qu'il lui vienne en aide; elle paraît plutôt dire son nom comme une incantation, comme si le seul nom de son amant légitimait la façon dont elle agit. Ce n'est d'ailleurs plus sa voix, mais plutôt une voix prodigieuse, comme venue d'ailleurs, qui retentit. L'idée d'Ivan, son histoire avec lui, lui donne du courage. Plus encore, en appelant Ivan, c'est son « omniprésence » que la narratrice veut susciter, c'est-à-dire qu'elle veut appeler sa présence à ses côtés – voire même en elle. La narratrice trouve donc le courage de désobéir à son père et de prendre le contrôle de son corps, dans la « présence » de son amant.

Le comportement de la narratrice prend son père au dépourvu, lui qui ne l'a jamais vue danser et qui ne sait pas qui est Ivan, et il lui fait perdre ses moyens : « Hors de lui, mon père vocifère : il faut que cette folle arrête ou qu'elle disparaisse, qu'elle s'en aille immédiatement<sup>216</sup> ». Lorsque la narratrice échappe à l'emprise de son père, celui-ci énonce enfin le projet qu'il poursuit à travers tous les rêves de la protagoniste : celui de la faire disparaître. La réponse très violente du père au simple fait que sa fille danse montre le caractère insupportable que prennent les tentatives d'émancipation de quelqu'un qui se trouve dans une position dominée, aux yeux d'une personne se trouvant en position dominante.

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*

La danse de la narratrice prend fin lorsque l'amante du père, qui a l'apparence d'un crocodile, tient dans sa gueule tous les objets appartenant à la protagoniste. La narratrice, qui danse toujours, s'approche du crocodile et reprend tous les objets, sauf une clé qui se trouve sur la dent de l'animal. Son père est plus rapide qu'elle et il vole la clé : « Il me reprend tout jusqu'à la clé, la seule que j'aie eue<sup>217</sup> ! » La clé, peut-on penser, s'apparente à une forme d'indépendance et à une façon d'avoir de l'autorité sur sa propre vie. Par une clé, on peut cacher des choses, les enfermer et les rendre impossible à prendre. Or, le père enlève même cela à sa fille et, à ce moment du rêve, elle se retrouve encore une fois incapable de parler : « Sans voix, je ne peux crier : Ivan, aide-moi donc, il va me tuer<sup>218</sup> ! » Il n'est donc plus possible d'invoquer l'omniprésence d'Ivan pour se donner de la force et se protéger; la narratrice est encore une fois dépourvue, dépossédée de ses moyens et de sa corporalité, face à son père.

Je conçois la narratrice de *Malina* comme une figure de la folie, dans la mesure où c'est lorsqu'elle est réduite au silence qu'elle prend tout son sens; c'est lorsqu'elle est privée du langage, ou peut-être plutôt rendue au langage qui est le sien – et qu'on ne peut entendre –, qu'elle est le plus *parlante*. Mais à partir d'où parle-t-elle? À partir d'une position d'opprimée. L'oppression que vit la narratrice, et qu'on perçoit à travers les rêves du deuxième chapitre du roman, est d'ailleurs rendue visible par le mur, à la fin du roman.

J'en viens donc enfin directement à la scène finale de *Malina*. Le roman se termine alors que la narratrice entre dans une fissure du mur de son appartement, et disparaît. Le mur est à la fois littéral – la narratrice entre vraiment dans le mur et y trouve une forme de mort –

---

<sup>217</sup> *Ibid.*

<sup>218</sup> *Ibid.*

et il constitue une métaphore. Je suppose que la scène finale de *Malina* jette un éclairage différent et remet en question le roman tout entier; elle révèle ultimement le sens de l'œuvre. Je compte interroger cette scène en concevant le mur de façon autant métaphorique que littérale, pour tenter de comprendre en quoi la situation finale de la narratrice renseigne sur la portée du roman.

### **La scène finale : « C'était un meurtre<sup>219</sup>. »**

Quelques instants avec que ne se produise ce qui est qualifié de « meurtre<sup>220</sup> », la narratrice est en proie à la plus grande angoisse. L'attitude de Malina change, il est froid à son égard et il l'ignore, si bien que la narratrice se dit qu'un « jour viendra où il n'y aura plus que la bonne voix sèche et sereine de Malina, sans [s]es belles paroles dues à trop d'émoi<sup>221</sup>. » La protagoniste paraît certaine qu'elle disparaîtra bientôt. Elle devient alors obsédée par une question : « Laisserai-je un héritage<sup>222</sup>? », et elle se met à écrire des lettres. Elle demande à quelqu'un qu'elle appelle « maître » – nom qui prend ici une double signification; le maître comme un avocat et comme un homme qui la domine – comment écrire un testament.

Ces lettres, dont la narratrice fait cinq versions, sont intéressantes d'abord parce qu'elles sont le signe d'une parole qui ne sera pas entendue, et pas seulement au sens où elle est écrite, mais aussi parce que, les écrivant, la narratrice sait qu'elles ne seront pas lues avant qu'elle ait disparu. Elle veut laisser des traces d'elle-même; elle veut inscrire son existence

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>220</sup> La dernière phrase du roman est « C'était un meurtre. »

<sup>221</sup> Ingeborg Bachmann. *Ibid.*, p. 276.

<sup>222</sup> *Ibid.*

par cette écriture, mais aussi par l'expression de sa volonté et par les objets qu'elle laisse derrière elle.

La narratrice n'arrive toutefois pas à faire aboutir ses phrases, ou même ses pensées :

Cher Maître, je vous écris en toute hâte et pleine d'angoisse, car... Je vous écris pleine d'angoisse souhaitant mettre en ordre une ou deux choses sans importance, simplement mes papiers, quelques rares objets auxquels je tiens d'ailleurs beaucoup [...] Quant à mes papiers, si toutefois il est souhaitable que vous connaissiez l'intolérable situation dans laquelle je me trouve... je n'ai rien mangé depuis des jours, je ne peux plus manger ni dormir, ce n'est pas une question d'argent vu que je n'en ai plus, c'est que je vis recluse à Vienne, coupée du reste du monde où l'on gagne de l'argent et où l'on mange, et comme vous connaissez peut-être ma situation<sup>223</sup>...

Si on comprend que la narratrice veut faire son testament, son discours est toutefois interrompu par des éléments qui ne font pas de sens, ou en tout cas, le fil de ses pensées n'est pas soutenu par une logique traditionnelle. La lettre ne se termine pas vraiment. L'isolation que ressent la narratrice m'apparaît d'une importance fondamentale. Elle se sent coupée du reste du monde quelques instants avant de le devenir littéralement, lorsqu'elle se retrouve prisonnière de la fissure du mur. C'est peut-être le but de la lettre : dénoncer, enfin, sa situation. En ce sens, le fait que la lettre n'ait pas vraiment de fin est tout à fait cohérent et éclaire différemment la scène qui se produit tout juste après : plutôt que de penser que la narratrice meure littéralement dans le mur, est-ce qu'on ne pourrait pas concevoir qu'elle se retrouve finalement confinée, invisibilisée, empêchée de parler, et contrainte de vivre en n'étant plus que cette « chose<sup>224</sup> », dans le mur, « qui ne peut plus crier, mais crie tout de même : Ivan<sup>225</sup>! »?

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>225</sup> *Ibid.*

Les objets que la narratrice mentionne dans la lettre citée plus haut sont « un dé de verre bleu, une petite tasse à café à bordure verte et un vieux porte-bonheur chinois<sup>226</sup> ». Ce sont ces mêmes objets que Malina détruit lorsque la narratrice disparaît :

Il a cassé mes lunettes, il les jette dans la corbeille à papier, ce sont mes yeux, il balance aussi le dé en verre bleu, c'est la deuxième pierre d'un rêve, il fait disparaître ma tasse à café, essaie de casser un disque, mais pas moyen, le disque plie, résiste beaucoup, puis éclate avec fracas. Malina débarrasse la table, déchire quelques lettres, jette mon testament, tout tombe dans la corbeille à papier<sup>227</sup>.

Les objets que Malina s'applique à détruire sont plus que représentatifs du personnage disparu : ils *sont* elle. La narratrice se retrouve dépossédée de sa corporalité – ce sont ses yeux que détruit Malina en cassant les lunettes –, de sa voix – Malina déchire des lettres que personne ne lira et la réduit à être cette chose dans le mur qui ne peut plus crier – et enfin de toute trace de son existence même dans le souvenir – Malina détruit son testament.

Tout juste après que la protagoniste soit entrée dans la fissure du mur, le téléphone sonne. Malina déclare, en répondant : « Il n'y a pas de femme ici<sup>228</sup>. » Ainsi, à la fin du roman, non seulement la narratrice se trouve-t-elle dépossédée de sa corporalité et de sa voix, mais son existence est niée par Malina. La narration devient ensuite hétérodiégétique, puisque la narratrice a perdu sa voix : « Pas d'alarme, pas de sirènes. Personne ne vient à la rescousse. Ni l'ambulance, ni la police. C'est un très vieux mur, très solide, dont personne ne peut tomber, que nul ne peut défoncer, il n'en sortira aucun bruit. C'était un meurtre<sup>229</sup>. » Le mur dans laquelle la narratrice se trouve enfermée et d'où il ne sortira aucun bruit, a aussi une portée métaphorique. Ce mur, c'est aussi ce qui empêche la narratrice de parler, de dénoncer sa situation. Il est fait de tous ces gens qui ont été témoin de la situation de la

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>229</sup> *Ibid.*

protagoniste et ont choisi de se taire. Il est ce qui empêche la victime de dénoncer sa situation, et ce qui se dresse contre elle lorsqu'elle trouve le courage de le faire.

On peut comprendre la scène finale comme l'apogée de la folie : la narratrice est dépossédée de sa voix, elle n'a plus de substance et s'efface même complètement au profit de l'autre en elle<sup>230</sup>. Le roman fait le récit du lent effacement des femmes dans les sociétés patriarcales en poussant à l'extrême les logiques qu'il remet en cause. *Malina* a selon moi pour ambition d'expliquer de façon très fine et de dénoncer les logiques qui empêchent les femmes d'accéder au statut de sujet dans les sociétés patriarcales. La dernière phrase du roman, « C'était un meurtre. » laisse bien entendre l'aspect dénonciateur du livre.

Interroger la scène finale du roman de Bachmann au prisme de la folie, c'est-à-dire en considérant ce qui échappe au langage, ce qui se soustrait à l'analyse, permet d'apercevoir que la dénonciation que fait Bachmann de la situation des femmes ne concerne peut-être pas tant ce qui est arrivé dans le passé que ce qui a cours et ce qui est à venir. Le personnage de la narratrice qui, lorsqu'elle ne peut plus parler, révèle paradoxalement tout son sens, cristallise en fait l'histoire de femmes qui, privées de parole et même de leur subjectivité, ne peuvent pas vivre en tant que sujet dans des sociétés patriarcales.

### **La narratrice et Malina**

« Pendant des années, mes rapports avec Malina n'ont consisté qu'en rencontres fâcheuses, graves malentendus et rêvasseries idiotes – je veux dire en malentendus *bien plus grave qu'avec autrui*<sup>231</sup>. » Dès qu'on rencontre Malina, dans le roman, on est amené à douter de

---

<sup>230</sup> Je reviendrai dans la partie suivante sur les liens entre la narratrice et Malina, et sur la façon dont on peut parfois concevoir qu'ils ne font qu'un.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 11. Je souligne.

son statut : « D'emblée, j'ai certes été placée *au-dessous* de lui, et j'ai dû m'apercevoir très tôt qu'il serait fatalement là dans ma vie, qu'il avait sa place en moi avant même d'entrer dans ma vie<sup>232</sup>. » Malina serait-il un personnage imaginé par la narratrice? Est-ce que, entre les « malentendus bien plus graves qu'avec autrui » et la place qu'avait Malina *en* la narratrice avant même d'entrer dans la vie de celle-ci, on ne pourrait pas apercevoir que les deux personnages ne font qu'un? Bien sûr, on peut aussi y lire les besoins romantiques passionnés de la narratrice, qui imaginait l'homme de sa vie bien avant de le rencontrer.

Je pense que les deux lectures de l'œuvre sont possibles. On peut lire *Malina* comme l'histoire d'une femme qui se cherche, qui est mariée et qui a un amant. Mais on peut aussi lire ce roman comme l'histoire d'une femme qui tente d'advenir à elle-même à travers les relations qu'elle entretient avec les hommes de sa vie, et qui en vient à imaginer un être masculin qui légitime son entreprise. Cet être, Malina, prendrait ultimement sa place dans le monde après que la narratrice ait disparu dans le mur.

La scène finale tend à corroborer l'idée que Malina et la narratrice ne font qu'un. Cette lecture de l'œuvre explique aussi toute la portée du roman, qui dénonce selon moi le fait que les femmes ne peuvent avoir un statut de sujet dans les sociétés patriarcales.

Lorsque la narratrice entre dans la fissure du mur, Malina est juste à côté d'elle :

Malina continue de boire son café, on entend un « oh là! » à la fenêtre d'en face. Je suis contre le mur, j'entre dedans, je retiens mon souffle. J'aurais dû écrire un billet : ce n'était pas Malina. Mais le mur s'ouvre, je suis dedans, et Malina ne peut plus voir que cette fissure que nous avons repérée depuis longtemps. Il doit se dire que j'ai quitté la pièce<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 284.



« Ce n'était pas Malina. » La phrase peut être interprétée de plusieurs façons. La narratrice veut peut-être indiquer que Malina n'est pas responsable de sa disparition, ou peut-être veut-elle littéralement dire que *ce n'était pas Malina*. Et que penser de l'attitude de Malina, qui continue de boire son café, comme s'il ne se passait rien de particulier, et qui, dès que la narratrice est dans le mur, se met à détruire les objets appartenant à la disparue? Puis, lorsque le téléphone sonne, Malina dit qu'il « n'y a pas de femme ici<sup>234</sup>. » Comment faire sens de la scène finale?

D'autant plus que le nom de Malina donne son titre au roman. En comparaison, la narratrice n'est jamais nommée. Malina, qui gère son argent, ses déplacements, qui en vient à analyser ses pensées et contrôler la narratrice de plus en plus est aussi le personnage qui annonce sa mort. Le fait qu'il donne son nom au titre du roman n'est pas sans importance. Je pense qu'on peut lire le roman comme la lente dépossession de la narratrice au profit de Malina. Lorsque Malina dit à la narratrice qu'il est peut-être plus vieux qu'elle, celle-ci répond que c'est impossible : « Certainement pas, je le sais. Tu es venu après moi, tu ne peux pas m'avoir précédée, *tu es absolument impensable avant moi*<sup>235</sup>. »

Il paraît en tout cas impossible pour les deux personnages de cohabiter – que ce soit au sein de la narratrice, ou physiquement. Un jour, la narratrice consulte une voyante qui a tracé les lignes de son horoscope :

[O]n pouvait y déceler une tension inquiétante au premier coup d'œil qui, selon elle, n'était pas l'image d'un être, mais de deux êtres violemment opposés, ces aspects devaient provoquer en moi un déchirement permanent, pour peu que les dates indiquées soient vraiment les bonnes. Je demandai poliment : l'homme déchiré et la femme déchirée, n'est-ce pas? Pour chacun des deux séparément, ce serait viable, selon Mme Novak, mais non dans la situation présente : à l'en croire, on y distinguait

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 209. Je souligne.

singulièrement le masculin et le féminin, le rationnel et l'affectif, la productivité et l'autodestruction<sup>236</sup>.

Ce passage annonce la fin du roman lorsque, finalement, la cohabitation des deux êtres qui s'opposent au sein de la narratrice n'est plus possible. Je pense que la narratrice, qui vit des épisodes de folie, qui imagine parfois des choses, et qui a besoin d'invoquer la présence d'un homme pour lui donner de la force et une forme de légitimation dans des situations de conflit, en vient à s'imaginer un alter ego masculin.

« [Il est] absolument impensable avant moi<sup>237</sup> », déclare la narratrice. Or, c'est peut-être plutôt la narratrice qui est impensable *sans* Malina. L'important n'est de décider si la narratrice et Malina sont des personnages distincts, ou pas; l'intérêt de cette ambiguïté réside selon moi dans l'interrogation qu'elle pose quant au statut de la narratrice, et à la façon dont celle-ci peut, ou pas, accéder au statut de sujet.

Il semble qu'il ne soit pas possible pour la narratrice d'advenir à elle-même sans la présence légitimante d'un homme : « le plus terrible n'est pas l'absence de réparation, mais la séparation. J'ai vécu en Ivan et je meurs en Malina<sup>238</sup>. » : tout juste avant de disparaître, la narratrice fait une déclaration qui m'apparaît expliquer tout le roman. Le plus terrible, dit-elle, est la séparation. Ainsi, elle a vécu en Ivan et meurt en Malina; alors qu'elle est empêchée de vivre pleinement par les hommes, elle a aussi eu besoin d'eux, et le moment de la séparation correspond à celui de sa disparition, il correspond au moment où la narratrice, privée de sa voix et de son corps, ne devient guère plus qu'une « chose »,

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 284.

invisibilisée, prisonnière de ce « mur très vieux, très solide, dont personne ne peut tomber, que nul ne peut défoncer, il n'en sortira aucun bruit<sup>239</sup>. »

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 285.

## CONCLUSION

« J'aimerais que tu puisses lire tout ce qui est écrit ici entre les lignes<sup>240</sup>. » Le souhait qu'Ingeborg Bachmann adresse à Paul Celan est devenu pour moi un projet : j'ai voulu, dans ce mémoire, proposer une lecture du roman *Malina*, mais aussi interroger la part silencieuse de l'œuvre, ce qu'elle ne dit pas mais qu'elle évoque. J'ai voulu, en d'autres termes, rester au plus près du texte et *l'expliquer*, au sens étymologique du mot, c'est-à-dire le déployer pour en étudier le fonctionnement. Ce faisant, je ne cherchais pas vraiment à expliquer le texte, mais plutôt à penser avec lui à un sujet qui est au cœur du roman et de mes préoccupations quotidiennes : la place des femmes dans les sociétés patriarcales. J'espérais que le temps et la distance qui me séparent du roman de Bachmann permettaient de jeter un éclairage différent sur les enjeux étudiés. Je proposais en introduction que la lecture de *Malina* modifie le Québec d'aujourd'hui et est modifiée par le Québec d'aujourd'hui; me voilà, en fin de parcours, tout à fait d'accord avec cette idée.

La question qui m'habitait tout au long de la rédaction du mémoire est simple : comment la narratrice du roman peut-elle exister? *Malina* montre bien comment cette question, qu'on pourrait aisément balayer du revers de la main tant elle semble aller de soi, est en fait complexe – tout comme le sont les questions qui sous-tendent chacun des chapitres : la narratrice peut-elle se déplacer? Peut-elle vivre? Peut-elle parler?

Si l'analyse du roman a apporté beaucoup de réponses, elle a également soulevé plusieurs questions. C'est ce que je propose ici d'explorer.

---

<sup>240</sup> Ingeborg Bachmann et Paul Celan. *Le temps du cœur. Correspondance*, traduit par Bertrand Badiou, Paris, Seuil, 2011, p. 34.

Dans le premier chapitre, je m'intéresse au rapport de la narratrice à l'espace. La protagoniste a besoin d'une présence masculine – en l'occurrence celle de son amant – pour appréhender son environnement. Elle n'est pas à l'aise dans les lieux publics, et elle a besoin de la présence d'Ivan pour se rassurer, ou du moins, des souvenirs d'avoir visité les lieux avec Ivan. Le malaise de la narratrice par rapport aux endroits publics provient selon moi de l'agression qu'elle a vécu enfant, lorsqu'un garçon l'a frappée au visage alors qu'elle revenait à pied de l'école. Adulte, tout se passe comme si, pour palier à l'impression de n'avoir pas sa place dans l'espace public, elle cherche une forme de légitimation dans la présence d'un homme à ses côtés – ou plutôt, lorsqu'elle est aux côtés d'un homme.

Dans l'espace privé, la narratrice tend à se perdre dans l'amour qu'elle éprouve pour Ivan. Dans ces situations, c'est la présence de Malina qui sauve la protagoniste; s'il lui nuit dans sa relation avec son amant, il l'empêche par le fait même de s'oublier complètement dans sa relation avec Ivan. Ainsi, la présence des deux hommes est à la fois salvatrice et potentiellement destructrice pour le personnage principal.

La réflexion sur l'espace amorcée au tout début du roman abouti, dans le premier chapitre, à l'impression de la narratrice d'avoir été tuée. J'écris impression parce qu'à ce moment, la narratrice n'arrive pas à bien nommer ce qu'elle vit. Elle évoque un « meurtre<sup>241</sup> » et elle se dit qu'elle devrait en parler à Ivan, mais se ravise en pensant qu'il « ne comprendrait pas une chose aussi insensée<sup>242</sup> ». Cette impression insensée qu'elle n'arrive pas à cerner par le langage est à mon avis celle de ne pas pouvoir vivre pleinement puisqu'elle n'a pas accès à l'espace public, et que son rapport à l'espace est conditionné par les hommes.

---

<sup>241</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>242</sup> *Ibid.*

Le deuxième chapitre du roman de Bachmann explore plus avant cette idée de meurtre par le biais des rêves de la narratrice. Dans le deuxième chapitre du mémoire, j'analyse la relation entre la protagoniste et son père, d'abord présenté en officier nazi, en gardant à l'esprit l'idée d'Ingeborg Bachmann selon laquelle le « fascisme est le premier élément dans les relations entre un homme et une femme<sup>243</sup> ». En cherchant à comprendre ce qui a pu mener à la Deuxième Guerre mondiale, Bachmann m'apparaît supposer que le fait que les hommes puissent s'appropriier le corps des femmes est le premier pas vers une appropriation plus générale des corps d'une population tout entière. Dans tous les rêves du roman, le père de la narratrice contraint physiquement celle-ci; il l'enferme parfois, il l'empêche de parler, il l'oblige à jouer des rôles, il la met en scène. Le père paraît en effet toujours pouvoir disposer à sa guise du corps de sa fille. La narratrice est surexposée, et apparaît constamment dans de nouveaux rôles. Le père, au contraire, demeure absent, la plupart du temps, intouchable et inentamé.

L'appropriation du corps de la protagoniste par son père se double d'une logique destructrice. Lorsqu'à un moment la narratrice n'obéit pas à son père qui lui ordonne d'arrêter de danser, celui-ci s'écrie qu'il « faut que cette folle arrête ou qu'elle disparaisse, qu'elle s'en aille immédiatement<sup>244</sup> ». Ainsi, la révolte de la narratrice, aussi douce et mesurée soit-elle, est intolérable pour le père, pour qui sa fille est alors folle et doit disparaître. À la fin du chapitre « Le troisième homme », la narratrice revient sur l'idée de meurtre qui apparaissait déjà dans le premier chapitre du roman : « on ne meurt pas ici,

---

<sup>243</sup> Sigrid Weigel. « La polyphonie de l'autre. Traumatisme et désir dans l'autobiographie imaginaire de Bachmann », *Revue germanique internationale* [En ligne], n° 5, 1996, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 18 août 2019. URL <https://journals.openedition.org/rgi/564>

<sup>244</sup> *Ibid.*

[o]n se fait tuer<sup>245</sup>. » Toutes les restrictions que subit la narratrice s'apparente à des formes de mort, ou plutôt à des façons dont elle est empêchée de vivre pleinement.

C'est sur la manière dont la narratrice peut vivre et parler que porte le dernier chapitre de mon mémoire. Dans le dernier chapitre de *Malina*, la narratrice a de moins en moins de place. Malina, au contraire, occupe plus d'espace, son importance tout au long du chapitre est grandissante. Il explique à la narratrice ce qu'elle veut dire et il lui donne des ordres. La narratrice entre finalement dans la fissure du mur de son appartement. Si la place physique qu'elle peut occuper diminue progressivement, l'espace langagier auquel la narratrice a accès se voit lui aussi restreint. Entre les moments où elle se découvre « sans voix<sup>246</sup> » et les lettres qu'elle ne peut pas achever, la narratrice peine de plus en plus à s'exprimer. Elle perd finalement sa voix dans tous les sens du terme lorsque, enfermée dans le mur, elle ne peut même plus assumer la narration du roman, qui devient alors hétérodiégétique.

Enfin, de l'analyse du roman émerge un autre enjeu, que j'ai évoqué dans tous les chapitres du mémoire, et que j'aimerais adresser ici plus directement : celui de la visibilité. La narratrice du roman, jusqu'à la fin, tente désespérément de nommer, de dire « quand tout a commencé, et où, et comment, et quelles larmes il eût fallu verser<sup>247</sup>. » Tout juste avant de disparaître dans le mur, elle écrit des lettres, elle tente d'expliquer la situation, mais aussi de laisser une trace de son existence. Il est toutefois un moment où la narratrice choisit de se taire. Lorsqu'elle se révolte contre son père, à la fin du deuxième chapitre, la

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 17.

protagoniste choisit de ne pas parler « car [s]on silence, [...] a désormais du poids<sup>248</sup> ». C'est qu'en effet, la narratrice est alors en train d'attaquer son père et elle se trouve en position de domination. Bien que cet épisode de prise de pouvoir soit limité dans l'économie du roman, il montre une corrélation entre pouvoir et silence. Tout se passe comme si, paradoxalement, pour pouvoir se taire, il faut d'abord pouvoir parler. La narratrice est finalement *vue* par son père. Elle n'est pas exhibée, forcée de faire quelque chose; elle choisit d'affronter son père et celui-ci la voit enfin. Et c'est à ce moment que son silence a du poids. Choisir le silence est donc lié à une position dominante. La narratrice, lorsqu'elle est dominée par les hommes de sa vie, cherche constamment à nommer ce qu'elle vit et à être entendue – même si elle n'y arrive pas. À la fin du roman, je le répète, elle devient cette « chose qui ne peut plus crier, *mais crie tout de même*<sup>249</sup> ».

De la même façon, lorsque le père expose sa fille, par exemple lorsqu'il lui fait jouer le rôle principal dans un opéra<sup>250</sup>, c'est son propre pouvoir qui est mis en scène. En effet, la protagoniste est forcée d'aller sur scène dans un costume ridicule qui ne lui fait pas, et elle ne peut pas chanter, on n'entend que la voix de l'homme avec qui elle partage la scène. La narratrice se retrouve privée de voix et mise en scène par son père, qu'on ne voit pas mais dont on sent la domination à travers la mise en scène.

*Malina* établit donc un lien très fort entre le pouvoir et la visibilité.

Le 27 mai 2020, Netflix présentait un documentaire sur un sujet ressemblant intitulé *Jeffrey Epstein : Filthy Rich*, et dirigé par Lisa Bryant. Le documentaire fait état d'un lien très

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 284. Je souligne.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 158.



similaire à celui établi dans le roman *Malina* entre le pouvoir et la visibilité. La série de quatre épisodes, basée sur le livre de James Patterson, John Connolly et Tim Malloy<sup>251</sup>, explore la saga judiciaire sordide qui a menée à l'inculpation de Jeffrey Epstein pour des chefs d'exploitation sexuelle de mineures. À travers les épisodes, des femmes dénoncent la violence et les crimes dont elles ont été victimes, mais aussi la surveillance qui était faite sur elles, la façon dont elles étaient contrôlées par Epstein et ses complices, et surtout le caractère insaisissable d'Epstein lui-même. Les victimes expliquent comment elles ont d'abord eu du mal à dénoncer Epstein. Lorsqu'elles ont eu le courage de le faire, elles se sont heurtées à beaucoup de résistances. Epstein demeurait, quant à lui, caché dans ses maisons luxueuses, et il a joui d'accords secrets avec le procureur des États-Unis pour le district sud de la Floride de l'époque, Alexander Acosta. Ces accords déniaient aux victimes leur droit à la parole.

Il a fallu des années pour que les voix des victimes soient entendues, pour qu'enfin s'ouvre une brèche dans le mur « très solide, dont personne ne peut tomber, que nul ne peut défoncer [et dont] il ne sor[t] aucun bruit<sup>252</sup>. »

---

<sup>251</sup> *Filthy Rich : A Powerful Billionaire, the Sex Scandal that Undid Him, and All the Justice that Money Can Buy: The Shocking True Story of Jeffrey Epstein*, New York, Grand Central Publishing, 2016, 336 p.

<sup>252</sup> Ingeborg Bachmann. *Malina*, *Op. cit.*, p. 285.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

BACHMANN, Ingeborg. *Malina*, traduit par Philippe Jaccottet et Claire de Oliveira, Paris, Seuil, [1973] 2008, 285 p.

### Sources théoriques

AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991, 210 p.

– *Le feu et le récit*, traduit par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2018, pp. 53-86.

– « Le silence des mots », traduit par Martin Rueff, *Po&sie*, vol. 1, n° 131-132, 2010, pp. 21-28.

– « Qu'est-ce que le contemporain? », traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, 41 p.

– *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot, [2007] 2014, 50 p.

ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des limbes*. suivi de *Le pèse-nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard, 1968, 257 p.

– *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, [1974] 2001, 94 p.

BACHMANN, Ingeborg et Paul CELAN. *Le temps du cœur. Correspondance*, traduit par Bertrand Badiou, Paris, Seuil, 2011, 426 p.

BACHMANN, Ingeborg. *Franza*, traduit par Michel Couffon, Arles, Actes Sud, 1985, 169 p.

– « Jeunesse dans une ville autrichienne », *La trentième année, Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2018, pp. 137-143.

– « Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine », *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2018, pp. 645-772.

BARY, Nicole. « Ingeborg Bachmann. Le sourire du sphinx », *Études*, vol. tome 406, no. 6, 2007, pp. 793-802.

BAYARD, Pierre (dir.). « Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse », *Europe*, no 926-927, vol. 84, 2006.

BEAUDRY, Jacques. *Le cimetière des filles assassinées*, Québec, Nota Bene, 2015, 149 p.

BENJAMIN, Walter. « Expérience et pauvreté », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 364-372.

BERNARD, Patrick S. « The Cognitive Construction of the Self in Hurston's *Their Eyes Were Watching God* », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 9, n° 2, juin 2007, 14 p., <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol9/iss2/5> (consulté le 30 juillet 2020).

BOISCLAIR, Isabelle. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)* [thèse de doctorat], Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1998, 475 p.

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, 318 p.

BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*, traduit par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, 378 p.

BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, 221 p.

– *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, [1990] 2006, 281 p.

CALLE-GRUBER, Mireille, CREVIER GOULET, Sarah-Anaïs, OBERHUBER, Andrea et Maribel PEÑALVER VICEA (dir). *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Montréal, Nota Bene, 2019, 372 p.

CHAPMAN, Rosemary. « L'écriture de l'espace au féminin : géographie féministe et textes littéraires québécois », dans *Recherches féministes*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 13-26.

COQUIO, Catherine (dir.). *Littérature et histoire en débats* [actes de colloque], Paris, janvier 2012, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2076.php>.

CYRULNIK, Boris. *Un merveilleux malheur*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, 218 p.

DELVAUX, Martine. *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, remue-ménage, 2013, 280 p.

DÉTREZ, Christine. *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002, 256 p.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, 351 p.

FLEURY, Marie-Eve. *Variations sur l'affect. Pensée de l'affect autour d'Ingeborg Bachmann* [thèse de doctorat] Montréal, Université de Montréal, 2014, 239 p.

FOUCAULT, Michel. « La folie, l'absence d'œuvre », *Histoire de la folie à l'âge classique* suivi de *Mon corps, ce papier, ce feu* et *La folie, l'absence d'œuvre*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 575-582.

– *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, [1961] 1976, 688 p.

– *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 352 p.

GUILLAUMIN, Colette. « Pratique du pouvoir et idée de nature. (I) L'appropriation des femmes », *Sexe, race et pratique du pouvoir*. L'idée de nature, Paris, Côté-femme, 1992, 240 p.

GUSTAFSSON, Lars. *La mort d'un apiculteur*, traduit par Carl-Gustaf Bjurström et Lucie Albertini, Paris, Belfond, [1978] 2011, 221 p.

HAVERCROFT, Barbara. « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann*, Arles, Actes Sud, 2006, pp. 69-75.

JÜRGES, Christina. *Prisons et chez-soi dans la littérature migrante canadienne et allemande féminine : la construction de l'espace chez Agnant, Farhoud et Demirkan* [thèse de doctorat], Montréal, Université de Montréal, 2012, 265 p.

JOBIN, Émilie. *Un corps à soi : socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans La cloche de verre (2004), Malina (2000) et Tout comme elle (2006) de Sibyllines* [Mémoire de maîtrise], Montréal, Université de Montréal, 2011, 114 p.

LEMIEUX, Catherine. *La consommation comme métaphore de la pensée littéraire. Lectures de Bachmann, Plath, Duras* [thèse de doctorat], Montréal, Université de Montréal, 2016, 283 p.

MACHEREY, Pierre. *À quoi pense la littérature?*, Paris, Presses Universitaires de France, 199-, 258 p.

MALABOU, Catherine. *Changer de différence*, Paris, Galilée, 2009, pp. 87-104.

MARCEAU-TREMBLAY, Sarah. *Créer. Le phénomène de la création en donnant la réplique à Antonin Artaud* [mémoire de maîtrise], Montréal, Université de Montréal, 2009, 194 p.

MARTELLY, Stéphane. *Les jeux du dissemblable. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*, Montréal, Nota Bene, 2016, 379 p.

MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1994, 288 p.

MONETTE, Annie. « *Pour rester malade plus longtemps qu'il ne convient* » : la folie comme condition d'écriture dans *L'Homme-Jasmin*. Impressions d'une malade mentale, d'*Unica Zürich* [mémoire de maîtrise], Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 183 p.

MOUNIC, Anne. *Poésie et philosophie : ineffable rigueur*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2017, p. 204-229.

MURDOCH, Iris. *L'attention romanesque : écrits sur la philosophie et la littérature*, Paris, La table ronde, 2005, pp. 23-60.

NANCY, Jean-Luc (dir.). *L'Art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Seuil, 2001, 144 p.

NEVERT, Michèle. *Des mots pour décomprendre*, Québec, Éditions Balzac, 1993, 173 p.

ORTEGA Y GASSET, José. *Misère et splendeur de la traduction*, traduit sous la direction de François Géral, Paris, Les Belles Lettres, 2013, 120 p.

PATTERSON, James, CONNOLLY, John et Tim MALLOY. *Filthy Rich : A Powerful Billionaire, the Sex Scandal that Undid Him, and All the Justice that Money Can Buy: The Shocking True Story of Jeffrey Epstein*, New York, Grand Central Publishing, 2016, 336 p.

PLAZA, Monique. *Écriture et folie*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, 217 p.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, 736 p.

RINN, Michael (dir.). « Avec le génocide, l'indicible », *Protée* [en ligne], vol. 37, n° 2, automne 2009, <https://www-erudit-org.ezproxy.usherbrooke.ca/fr/revues/pr/2009-v37-n2-pr3490/> (page consultée le 22 octobre 2019).

SANDILANDS, Catriona. *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for democracy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 245 p.

SCHWAKOPF, Nadine. *Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970)* [Mémoire de maîtrise], Montréal, Université de Montréal, 2007, 153 p.

SHANDS, Kerstin W., *Embracing space, spatial metaphors in feminist discourse*, Westport, Greenwood Press, 1999, 160 p.

SONTAG, Susan. *At the same time*, Bungay, Hamish Hamilton, 2007, 235 p.

WEIGEL, Sigrid. « La polyphonie de l'autre. Traumatisme et désir dans l'autobiographie imaginaire de Bachmann », *Revue germanique internationale* [En ligne], n° 5, 1996, mis en ligne le 26 septembre 2011, consulté le 2 avril 2019. URL <https://journals.openedition.org/rgi/564>

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, traduction de Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 1972, 128 p.

WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, [1977] 1992, 171 p.